

*Noyt meerder
vreucht*

NOYT MEERDER VREUCHT



NOYT MEERDER VREUCHT

Compositie en structuur van het komische toneel
in de Nederlanden voor de Renaissance

PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van doctor in de letteren
aan de Katholieke Universiteit te Nijmegen, op gezag van
de Rector Magnificus Prof.Dr B.M.F. van Iersel
volgens besluit van het College van Decanen
in het openbaar te verdedigen op
donderdag 5 november 1987 des namiddags te 1.30 uur precies
door

WILHELMUS NORBERTUS MARIA HÜSKEN
geboren te Raalte

Deventer Studiën 3

Uitgeverij Sub Rosa
Deventer 1987

Promotor: Prof.Dr W.M.H. Hummelen

Deventer Studiën 3

CIP-GEGEVENS KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK, DEN HAAG

Hüsken, Wilhelmus Norbertus Maria

Noyt meerder vreucht : compositie en structuur van het komische toneel in de Nederlanden voor de Renaissance / Wilhelmus Norbertus Maria Hüsken. —

Deventer : Sub Rosa. — Ill. — (Deventer studiën ; 3)

Proefschrift Nijmegen. — Met lit. opg., reg. —

Met samenvatting in het Frans.

ISBN 90-70591-20-0

SISO ★ 852.7 UDC 792.22(492)(091)(043.3)

Trefw.: Toneel ; Nederland ; geschiedenis.

© 1987: Uitgeverij Sub Rosa — Deventer

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotocopie, microfilm of op welke wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

omslagontwerp, typografie, lay-out: Arno van der Plank

Voor mijn ouders

Inhoudsopgave

Woord vooraf	10
1. Terreinverkenning en -afbakening	
1.1 Inleiding	13
1.2 Ontstaan van wereldlijk c.q. komisch toneel in de Middeleeuwen	16
1.3 Stofverwantschap met de prozакlucht	22
1.4 Afbakening van het materiaal in de tijd	25
1.4.1 Van Middeleeuwen naar Rederijkerstijd	25
1.4.2 Van Rederijkerstijd naar Renaissance	30
1.5 Grenzen tussen toneel en andere dramatische genres	31
1.5.1 Genrebenamingen	31
1.5.2 Impersonatio	36
1.5.3 Opvoering en opvoeringsintentie	39
1.6 'Delectatief' toneel	40
1.7 Noten	44
2. Classificatie en analyse van de Franse farce	
2.1 Inleiding	53
2.2 Classificatie	53
2.3 Rey-Flauds structuurbeschrijving van de farce	59
2.3.1 Functionele elementen	60
2.3.2 Sequentiële organisatie	68
2.4 Het begrip 'intrigue'	72
2.5 Noten	74
3. De dramatische monoloog	
3.1 Inleiding	79
3.2 Resultaten van onderzoek naar de Franse 'monologue dramatique'	81
3.2.1 Monologen van duivelstoejagers	82
3.2.2 Monologen van pochende soldaten	83
3.2.3 Monologen van verliefden	85
3.2.4 Conclusie	86
3.3 Acteur, personage en publiek	87
3.3.1 Openingen van dramatische monologen	88
3.3.2 De afsluiting van dramatische monologen	92
3.4 Compositiekenmerken van dramatische monologen	94
3.4.1 Autonomie	97
3.4.1.1 Een monoloog met een autonoom personage	97
3.4.1.2 Autonomie in polylogen	98

3.4.2	Publiek	100
3.4.2.1	Fictioneel publiek	102
3.4.2.1.1	Monologen met fictioneel publiek	102
3.4.2.1.2	Fictioneel publiek in polylogen	105
3.4.2.2	Reëel publiek	110
3.4.3	Fictieve personages	112
3.4.3.1	Monologen met een fictief personage	113
3.4.3.2	Fictieve personages in polylogen	116
3.5	Conclusie: tafelspel- vs. monoloogconventies	117
3.6	Noten	118
4.	Polylogen zonder intrige	
4.1	Inleiding	125
4.2	Resultaten van onderzoek naar de Franse 'dialogue'	126
4.2.1	Spreekbeurtverdeling	128
4.2.1.1	Clausbreking	128
4.2.1.2	Interruptor en quaestor	130
4.2.1.3	De contradictor	132
4.2.2	Rolverdubbeling	133
4.3	De compositie van polylogen zonder intrige	134
4.3.1	Spreekbeurtverdeling en rolverdubbeling	136
4.3.1.1	Clausbreking	136
4.3.1.2	Interruptor, quaestor en contradictor	142
4.3.1.3	Rolverdubbeling: fatrasieke clausverbinding en parallelclaus	147
4.3.1.4	Conclusie	154
4.3.2	Conflict en conversatie	154
4.3.2.1	Verbale en fysieke conflicten	154
4.3.2.2	Conversatie in polylogen zonder intrige	160
4.3.3	Conclusie	163
4.4	Noten	163
5.	De rederijersklucht: sequenties en secties	
5.1	Verfijning van het beschrijvingsmodel	169
5.1.1	Recapitulatie	169
5.1.2	Dynamische segmenten	170
5.1.3	Statische segmenten	174
5.1.4	Personagefuncties	176
5.1.5	Polen en sequenties	180
5.2	Analyse op het niveau van de sectie	182
5.2.1	Kluchten met de omvang van één sequentie	183
5.2.2	Situatie-omkeringen	186
5.2.2.1	Regulaire situatie-omkeringen	188
5.2.2.2	Mislukte situatie-omkeringen	195
5.2.3	Herhalingen	197
5.2.4	Geforceerde oplossingen	203
5.3	Verband tussen secties	204
5.3.1	Opmaat en naslag	205
5.3.2	Wisseling van bondgenootschap en poolsplitsing	209

Inhoud

5.3.3	Herhaalde poolwisselingen	212
5.4	Conclusie	216
5.5	Noten	217
6.	De rederijersklucht: personageverhoudingen	
6.1	Inleiding	221
6.2	Iudex en katalysator	223
6.2.1	De iudex	223
6.2.2	De katalysator	226
6.3	Vormen van poolsamenstelling	227
6.3.1	Homogene paren	228
6.3.1.1	Rabauwen	229
6.3.1.2	Schutters, jagers en soldaten	234
6.3.1.3	Kinderen	236
6.3.1.4	Vrouwen	238
6.3.2	Heterogene koppels	240
6.3.2.1	Het echtpaar	242
6.3.2.2	Ghebueren en ghevaren	246
6.3.2.3	Overige heterogene koppels	248
6.3.3	Identieke typen	250
6.4	De verhouding tussen personages en structuur	253
6.5	Noten	257
7.	Besluit	263
8.	Résumé	265
9.	Bibliografie	268
	Bijlage: Structuurschema's	292
	Registers:	
	A: Besproken en vermelde spelen vóór de Renaissance	300
	B: Overige teksten	302
	C: Personen	304
	Lijst van illustraties	307
	Curriculum vitae	308

Woord vooraf

In een boek over toneel uit Middeleeuwen en Rederijkerstijd kan het object van onderzoek vanuit vele verschillende invalshoeken worden benaderd. Hoe begrepen de toeschouwers, voor wie de desbetreffende spelen geschreven zijn, dit toneel? Voor welk publiek werd het vervaardigd en door wie? En welke relatie was er tussen het gespeelde en de alledaagse werkelijkheid? Deze en nog vele andere vragen wachten op beantwoording. Aan voorwerk bestaat er voor onderzoek naar soortgelijke kwesties echter vrijwel niets. Dezelfde constatering geldt in mindere mate ook voor de benadering waarvoor in dit boek gekozen is: de structureel-analytische. In een eerste samenvattende studie van komisch toneel vóór de Renaissance, een werk dat onvermijdelijk oriënterend van karakter is, zullen — althans naar onze mening — de structuurkenmerken van het (sub)genre centraal moeten staan. Immers: wie niet weet hoe een literair kunstwerk of een genre in elkaar steekt, kan de hiervoor gestelde vragen evenmin naar behoren beantwoorden.

Het onderzoek waarvan hier verslag wordt gedaan startte begin 1980. In de tussentijdse jaren naar de huidige voltooiing ervan veranderde geleidelijkaan de visie op het materiaal. Werd er aanvankelijk van uitgegaan dat het komische toneel uit de periode tot ± 1620 het best benaderd kon worden door concentratie op groepen spelen met gelijke aantallen personages, de verschijning in 1984 van Bernadette Rey-Flauds dissertatie over de middelfranse *farce* gaf de doorslag om tot een andere, de hier gevolgde werkwijze over te gaan. Reeds voltooid hoofdstukken dienden aan deze nieuwe benadering aangepast te worden. Tussentijds werden deelresultaten van onderzoek gepresenteerd: in 1982 bij gelegenheid van het XIIe congres van het Instituut voor Middeleeuwse Studies te Leuven, in 1983 tijdens het IVe congres van de *Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiévale* te Viterbo en in hetzelfde jaar bij gelegenheid van een conferentie over Nederlands toneel uit de Middeleeuwen en uit de tijd van de Rederijkers te Cambridge.

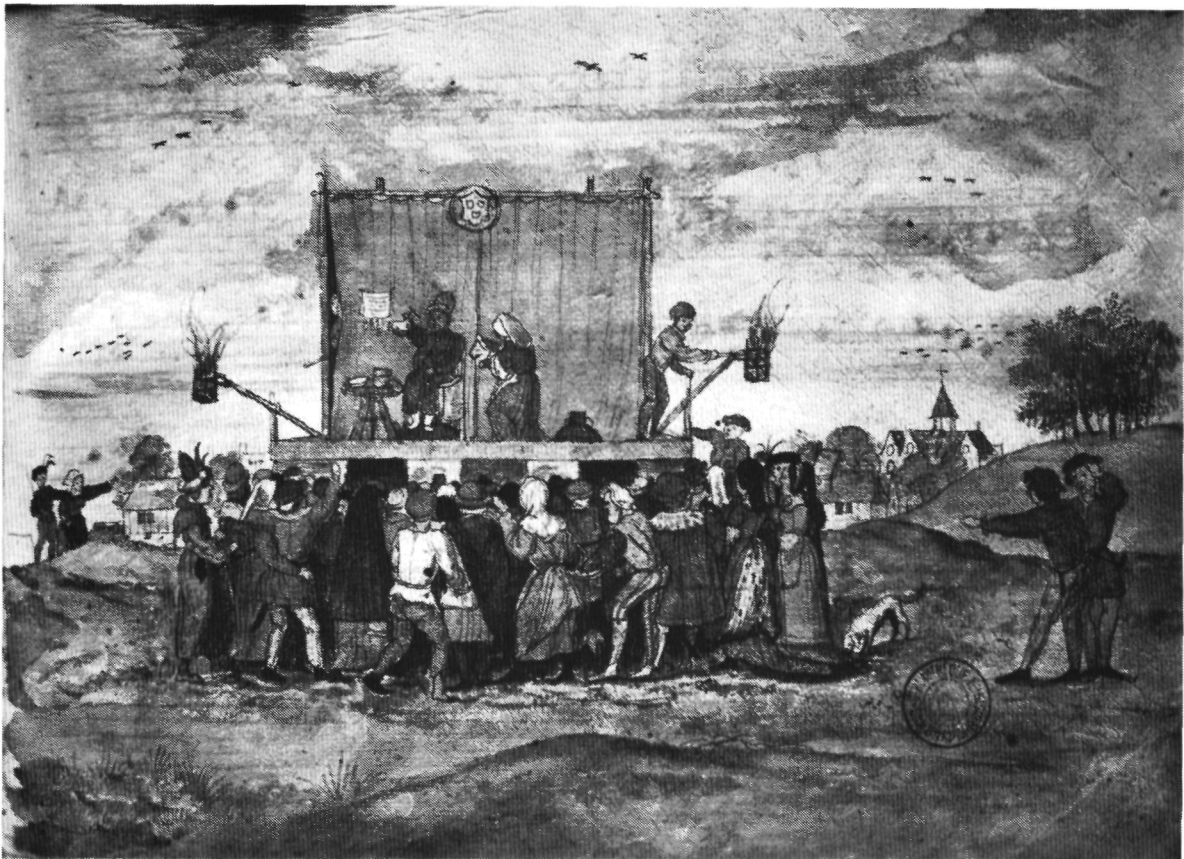
Onze studie over compositie en structuur van het komische toneel in de Nederlanden vóór de Renaissance opent met een hoofdstuk waarin enkele hermeneutische en genologische problemen centraal staan (1. Terreinverkenning en -afbakening). Daarop volgt een uiteenzetting van het in de twee laatste hoofdstukken gevolgde beschrijvingsmodel van Rey-Flaud, voorafgegaan door beschouwingen over oudere pogingen de structuur van de middelfranse *farce* in kaart te brengen (2. Classificatie en analyse van de Franse *farce*). Het hoofdstuk sluit af met een omschrijving van het begrip *intrigue*. In de hoofdstukken 3 en 4 wordt vervolgens gesproken over komisch rederijkersdrama zonder *intrigue* (3. De dramatische monoloog; 4. Polylogen zonder *intrigue*), in 5 en 6 over komisch rederijkersdrama met *intrigue* (5. De rederijkersklucht: sequenties en secties; 6. De rederijkersklucht: per-

sonageverhoudingen). Tot slot volgen een Besluit (7), een Résumé (8), een Bibliografie (9), een Bijlage (Structuurschema's), enkele Registers (A. Besproken en vermelde spelen vóór de Renaissance; B. Overige teksten; C. Personen) en een Curriculum vitae.

Wie handelt over een onderwerp waarover relatief weinig bekend is (bepaalde teksten zijn zelfs nog onuitgegeven) kan er moeilijk aan ontkomen samenvattingen van inhouden te verstrekken. Aangezien we hier met een verzameling spelen met een omvang van meer dan honderd stuks te maken hebben, zal de descriptie soms (noodgedwongen) domineren. Men zij er zich evenwel van bewust dat een eigenaardigheid in compositie of structuur van een bepaald spel eerst dan volledig op haar waarde geschat kan worden wanneer de lezer met de inhoud van de desbetreffende tekst in voldoende mate vertrouwd is.

Alle citaten uit besproken spelen zijn gecollationeerd met copieën van de oorspronkelijke handschriften of oude drukken. Hun spelling is, ter vergroting van het leesgemak, geüniformeerd. Dit geldt niet alleen voor de onuitgegeven spelen in handschrift, maar ook voor de oude 16e- en 17e-eeuwse drukken. Verschillen tussen u/v en i/j worden aan modern gebruik aangepast, y en ij weergegeven als y. Het hoofdlettergebruik is genormaliseerd; alle versregels laten we met een majuskel beginnen. Namen van personen, steden, landen, etc. krijgen eveneens een hoofdletter. Ter verbetering van de leesbaarheid is een interpunctie aangebracht of is de bestaande gewijzigd. Tekens voor dubbel- of binnenrijm zijn weggelaten, afkortingen stilzwijgend opgelost. De spelling van persoonsnamen in clauskoppen is overgenomen van de lijst van personages of, wanneer deze ontbreekt, gelijk aan die welke bij de eerste spreekbeurt aangetroffen wordt. In de rechtermarge van ieder citaat wordt een versnummering aangebracht, zo mogelijk corresponderend met die van een beschikbare editie, waarnaar dan in een bijbehorende voetnoot verwezen wordt. Achter de titels van de Nederlandstalige spelen vóór de Renaissance wordt tussen haakjes het *Repertorium-siglum* vermeld.

Nijmegen, 1 februari 1987.



1. Terreinverkenning en -afbakening

Er is een voortdurend wisselverkeer tussen de godsdienstige en de wereldlijke terminologie. Zonder aanstoot ontleent men de uitdrukking voor aardse dingen aan de godsdienst en omgekeerd. (Huizinga)

1.1 Inleiding

In literatuurgeschiedenissen wordt doorgaans geen grote waardering uitgesproken voor middeleeuwse sotternieën en komisch rederijersdrama. Kwalificaties als 'volks', 'plat', 'grofkomisch' en 'primitief' lijken voor veel schrijvers toereikend om deze tak(ken) van toneelliteratuur te omschrijven. Van enige ontwikkeling in dit opzicht is gedurende de laatste twee eeuwen eigenlijk nauwelijks sprake geweest. De gestaag groeiende beschikbaarheid van moderne tekstedities heeft hooguit verschillen doen ontstaan in afwijkende beoordelingen van sotternieën enerzijds en rederijerskluchten¹ anderzijds. Vóór de herontdekking van de middeleeuwse sotternieën – de spelen uit het 'Handschrift Van Hulthem' werden immers voor het eerst in 1838 door Hoffmann von Fallersleben uitgegeven – keurde men het komische toneel vrij unaniem af. Van Kampen velt in 1821 bijv. het volgende oordeel over pre-renaissancistisch komisch toneel: "Meestal waren dezelve ellendige voortbrengselen, vol mislukte geestigheid, of de taal van het ruwe Gemeen (welke van die der hoogere standen weinig verschilde) en groven wansmaak, zonder plan of karakters" (blz. 38). Siegenbeek (1826) acht de door hem besproken toneelspelen eveneens van generlei waarde: zij "verraden meestal een' zeer onbeschaafden, ja somwijlen hoogst bedorven smaak" (blz. 44). Snellaert is weliswaar al in 1837 op de hoogte van de inhoud der sotternieën, hij zet dit materiaal evenwel eerst in 1850 af van de 16e-eeuwse rederijersklucht. In laatstgenoemd jaar oordeelt hij het esbattement als "fijner, scherper, ofschoon niet zedelyker" (blz. 73-74) dan de sotternie. Ongeveer vanaf dat moment worden sotternie en rederijersklucht niet alleen hoe langer hoe vaker in afzonderlijke paragrafen besproken maar ook verschillend gewaardeerd. Ten Brink² lijkt de voorkeur te geven aan het jongere komische toneel. Mak (1944) houdt er een middenpositie op na, wanneer hij ten aanzien van esbattementen oordeelt: "De inhoud is rijker, maar de vorm heeft geleden" (blz. 80). Ook Knuveler (1970), de laatste literatuurgeschiedschrijver die aan sotternie en komisch rederijersdrama ruime aandacht besteedt, brengt een duidelijke scheiding tussen beide soorten aan. De eerste ziet hij gekenmerkt door "ruwe grappen en grollen, vooral met betrekking tot huiselijke verhoudingen tussen man en vrouw, waarbij de man doorgaans in de mid-

deleeuwen de sul speelt, de vrouw de feeks" (blz. 304). Meer waardering kan hij opbrengen voor het esbattement, dat "met begrip voor dramatische handeling en verwikkeling; snelle gang, levendige contrasten in de fleurige taferelen en gevatte dialoog" (blz. 514) geschreven is. Terwijl velen de rederijersklucht als voortzetting van de middeleeuwse sotternie begrijpen, suggereren bijna allen daarentegen een breuk in esthetisch opzicht. Wordt op een gunstig kenmerk van het esbattement gewezen, dan gaat dit meestal tegelijkertijd ten koste van de sotternie. Zoals hierna zal worden betoogd zijn er evenwel geen dwingende redenen om zo'n absolute grens te trekken. Verschillende waardering voor deze twee als onderscheiden manifestaties van komisch toneel beschouwde teksten heeft deze vrij scherpe grens tot op heden ten onrechte kunstmatig in stand gehouden.

Slechts op één punt wijken de huidige opvattingen enigermate af van die van de afgelopen twee eeuwen, namelijk wat het vermeende *realisme* van dergelijke spelen betreft. Uitspraken als die van Moltzer (1862) "dat de eenige bron [van de sotternieën uit het 'Handschrift Van Hulthem', W.H.] het frissche volksleven is geweest, dat zij in den vollen zin des woords uit het leven zijn gegrepen" (blz. 130) worden steeds heviger bestreden. Lerner³ wees op de Bijbel als mogelijke bron⁴ voor *Truwanten* (0A8), een opvatting die door Pleij in 1975 werd overgenomen en uitgebreid over het komische toneel van de Middeleeuwen in zijn geheel: het sterk topistisch en exemplarisch karakter van ogenschijnlijk realistische tafereeltjes zou in het verleden onvoldoende zijn onderkend. Ondanks aanvullingen en correcties bevestigt een werkgroep van Brusselse en Utrechtse neerlandici in hun uitgave van het eerdergenoemde spel, deze visie. Verschil van mening is er wel, zoals Pleij (1976-1977b) daarop weer te kennen geeft, over de "*algemeenheid* van een geïmpliceerde les in kluchten en boerden" (blz. 347). Ten aanzien van de mimetisch-fictionele soort van de refreinen in het zotte verzet Coigneau zich op zijn beurt eveneens tegen een karakterisering als "realistisch".⁵ Uit ons voorstel in par. 1.6 het komische toneel vóór de Renaissance bij het 'exemplarische' drama onder te brengen, moge worden afgeleid dat ook wij dit toneelgenre beslist niet als 'realistisch' wensen te karakteriseren.

Bij zo'n geringe en wisselende waardering voor het komische toneel vóór de Renaissance zal het niemand verbazen dat wezenlijke belangstelling voor dit genre tot nu toe ontbreekt, in kringen van letterkundigen althans. Een zeker interesse voor dit materiaal bestond eerder namelijk al wel bij lexicologen, bij folkloristen en bij hen die in 16e- en 17e-eeuwse kluchten "dezelfde zin [herkennen], die in de Schilderkunst zijn Teniers en Ostade, zijn Jan Steen, en later zijn Troost voortbracht".⁶ Van tal van spelen bezorgden deze niet specifiek letterkundig geïntereerde geleerden edities. In uitgaven van komisch rederijersdrama door Stoett (1932), De Jong (1934), Van der Laan (1932 en 1938), Meijling (1946) en Van Leuvensteijn (1985) zal men bijgevolg vergeefs zoeken naar opmerkingen over structuuraspecten van het genre waartoe de door hen geëditteerde teksten behoren. Geschiedenis en folklore lijken ook voor Lyna (1932) en Van Eeghem (1937) interessanter dan literaire aspecten. Van Vloten (1877) interesseert zich hoofdzakelijk voor sfeer-overeenkomsten tussen komisch toneel en genre-schilderkunst.

Tijdschrift-artikelen vertonen dezelfde tendenzen: De Baere (1951a en b, 1952 en 1953) houdt zich vooral vanuit naamkundig oogpunt met ons toneel bezig, terwijl een voor volkskundigen belangwekkende figuur als de kwakzalver Te Winkel (1914), Van Gils (1917) en Enklaar (1924) tot uitvoerige beschouwingen heeft weten te inspireren. Rijk is tot slot de oogst aan artikelen waarin een slecht begrepen spreekwoord of uitdrukking toegelicht wordt.⁷

Hooguit een enkel artikel of een beknopte paragraaf in de inleiding van een editie kan als aanzet tot structuuronderzoek beschouwd worden. Als zodanig gelden publicaties van Alberdingk-Thijm (1905), Van Rijnbach (1926), Pleij (1975) en Van Dijk (1982). De enige samenvattende studie over een toneelgenre uit de Rederijersperiode, te weten over het tafelspel, is van de hand van Mevr. Lammens-Pikhaus (1985-1986). Echter alleen haar opmerkingen over de dramatische monoloog, een toneelgenre dat vrijwel geheel tot het komische rederijersdrama behoort, zijn direct bruikbaar voor onze studie.

Hoe groot onze achterstand wel is, wordt duidelijk uit de aandacht voor de structuur van soortgelijke toneelgenres in Frankrijk. In 1959 voltooide Leroux een baanbrekende studie over de *farce*, enkele jaren later gevolgd door monografieën van Bowen (1964) en Knight (1965). Een minitueus beschrijvingsmodel voor de structuur van dit genre levert het recente boek van Rey-Flaud (1982). Detailkwesties met betrekking tot structuurkenmerken van de Franse *farce* worden aangekaart in tijdschriftartikelen van o.a. Lewicka (1958 en 1970), Bowen (1976) en Evans (1978). De *sottie* is onderwerp van fundamentele publicaties door Goth (1967), Aubailly (1972) en Arden (1980). Ruimer van opzet, maar niettemin eveneens van grote importantie voor de bestudering van de structuur van het komische toneel in Frankrijk, zijn twee studies van Aubailly (1975) en Schoell (1975).

Bij gebrek aan vergelijkbare Nederlandse studies ligt het voor de hand om in de resultaten van onderzoek naar de structuur van de Franse *farce* aanknopingspunten te zoeken voor een systematische beschrijving van structuuraspecten in ons komische toneel vóór de Renaissance.⁸ Aler deze stap echter te ondernemen, dienen we ons wel af te vragen of de overeenkomsten tussen beide groot genoeg zijn. In de eerste plaats moeten we er hierbij namelijk op wijzen dat ons object van onderzoek (komisch rederijersdrama) ruimer is dan dat van de *farce*. Voor Rey-Flaud (1982) wordt dit laatste genre per slot van rekening exclusief gekenmerkt door listen, bedriegerijen: "toute farce est la mise en oeuvre d'une tromperie. Il s'agit en fait plus précisément d'un véritable mécanisme qui se déclenche au moyen de la ruse vrai moteur d'un ensemble structuré" (blz. 226). Aanvulling van het beschrijvingsmodel van deze Franse geleerde zal dus hoe dan ook noodzakelijk blijken te zijn. Beperken we onze blik evenwel tot rederijerskluchten, dan blijkt ons materiaal alleen al op grond van Rey-Flauds definitie veel gemakkelijker met de *farce* vergeleken en daarmee met behulp van hetzelfde model geanalyseerd te kunnen worden. Dat auteurs van zulke spelen van hetzelfde motievenarsenaal gebruik gemaakt hebben als hun Franse collega's, geeft ons nog eens extra vertrouwen in de juistheid van dit uitgangspunt. Daarmee wil overigens niet gezegd zijn dat wij de *farce* in al-

le opzichten als identiek met het genre van de rederijersklucht beschouwen⁹; deze laatste vraag valt bovendien buiten het bestek van onze studie.¹⁰

Alvorens ons in het volgende hoofdstuk in het model van Rey-Flaud te verdiepen, dienen we enkele problemen met betrekking tot de selectie van het te onderzoeken corpus op te lossen. In grote lijnen komt het er op neer beslissingen te nemen ten aanzien van temporele (par. 1.4) en genologische (par. 1.5 en 1.6) grenzen. We beginnen dit hoofdstuk echter met een beknopte schets van de oorsprong van het komische toneel in de Middeleeuwen (par. 1.2). Voor de Nederlandse situatie houdt dit tevens in dat wij de meningen over het ontstaan van het ruimere gebied van het *wereldlijke* toneel moeten belichten. Deze paragraaf beoogt niet alleen een beeld te geven van ontstaanstheorieën, maar (ten dienste van het besprokene in par. 1.5 en 1.6) ook van de wijzen waarop over middeleeuws toneel in het algemeen en over middelnederlands toneel in het bijzonder is gedacht. In aansluiting daarop zal vervolgens (in par. 1.3) aandacht geschonken worden aan de vraag naar eventuele relaties met het niet-dramatische genre van de zgn. 'prozaklucht'.¹¹

1.2 Ontstaan van wereldlijk c.q. komisch toneel in de Middeleeuwen

"Non-religious dramatic texts date from as early as the thirteenth century in France, but in the rest of Europe they do not appear on the scene until the late fifteenth or early sixteenth century".¹²

Ondanks de aandacht die Creizenach, Borchardt en Hunningher¹³ aan de eind 14e-eeuwse Nederlandse abele spelen en sotternieën besteedden, vertegenwoordigt bovenstaand citaat uit een recent werk van de Canadees Ronald W. Vince nog steeds de meest algemene opinie over wereldlijk laat-middeleeuws toneel. Mag dit beeld voor de Duitse en Engelse situatie als correct betiteld worden¹⁴, de Nederlandse doet zij daarmee onrecht aan. Het 'Handschrift Van Hulthem' bevat immers een flinke hoeveelheid onmiskenbaar als drama herkenbare teksten in een relatief vroeg stadium van de Westeuropese toneeltraditie. Echter vrijwel alleen voor toneel uit het taalgebied ten zuiden van het onze ontstond interesse voor de genese van een onafhankelijk profaan drama. De verschillende theorieën hieromtrent vatten we in de navolgende bladzijden kort samen, om daarna een beknopt overzicht te geven van de Nederlandse meningsvorming omtrent het ontstaan van het wereldlijke en komische toneel binnen onze eigen taalgrens.

De vooraanstaande Duitse romanist Konrad Schoell (1975) wijst op een drietal voedingsbodems die voor oorsprong en ontwikkeling van het komische toneel van belang kunnen zijn geweest:

1. geestelijk toneel,
2. literaire tradities (de latijnse *comoedia*, de *nouvelle* en de *fabliau*),
3. activiteiten van jongleurs.

Kleine, lachwekkende inlassingen in de grote geestelijke paas- en kerstspelen (tafelen waarin de herders verwonderd reageren op engelenzang in de Kerstnacht, of die waarin lansknachten Christus' graf ontvluchten als zij er een engel ontwaren, of waarin een zelfverkoper op Paasmorgen zijn waren aanprijst aan de drie Maria's, etc.) zijn door menig toneelhistoricus als bron voor het ontstaan van komisch drama aangewezen. Ondanks het feit dat dergelijke tafereeltjes inderdaad grappige trekjes vertonen, ontbreekt natuurlijk iedere aanwijzing voor een directe invloed ervan op het ontstaan van komisch toneel. In Frankrijk wordt een zuivere discussie op dit terrein naar onze mening bovendien vertroebeld door het feit dat, in navolging van Petit de Julleville (1886a), velen ook de *moralité* tot het komische genre rekenen. Ten aanzien van de oorsprong van de *farce* meent o.a. Jacobsen (1910) niettemin een geleidelijke groei uit mysterie- en mirakelspel te kunnen aantonen. Als opmerkelijk feit in dezen wijst hij op de tussenvoeging (eenvoudigweg door middel van de mededeling "Cy est interposé une farsse" aan het begin en met "Cy fine la farsse" aan het eind) in het laat 14e-eeuwse mirakelspel *La vie de monseigneur Saint Fiacre* van *Le brigand, le vilain et le sergent*. Maar aangezien de *farce* in kwestie volkomen losstaat van het eigenlijke spel en komische taferelen in geestelijk toneel een wezenlijk ander doel nastreven (contrasterende afwisseling met de beoogde stichting of belering), concludeert Schoell¹⁵ wat deze eerste theoretisch mogelijke voedingsbodem betreft, dat er hooguit sprake kan zijn geweest van een zekere analogiewerking.

De tweede door Schoell besproken theorie over de oorsprong van komisch toneel in de Middeleeuwen vindt zijn meest fervente voorvechter in de persoon van Gustave Cohen. Met enkele van zijn leerlingen gaf deze geleerde, ter ondersteuning van zijn mening dat deze teksten de verbindende schakel vormen tussen het antieke en het (voornamelijk wereldlijke) middeleeuwse toneel, in 1931 een aantal elegische komedies (half narratieve, half dramatische teksten in elegische disticha) uit. Hoewel voorstanders van de theorie dat het middeleeuwse toneel uit de kerkelijke eredienst is ontstaan omstandig hadden betoogd, dat het Romeinse drama tussen de 4e en de 10e eeuw volledig was verdwenen, probeerde Cohen zo aannemelijk te maken dat teksten als *De tribus sociis*, *Baucis et Traso* of Vitalis van Blois' *Geta* relaties met het antieke toneel verraden.¹⁶ Als een der meest gezaghebbenden op het terrein van de middellatijnse *comoedia*-theorie is Suchomski (1979) daarentegen momenteel weer geneigd te geloven "dass es sich bei allen unseren *Comediae* um Lese- bzw. Vorleseliteratur handelt, geschrieben für einen kleinen Kreis literarisch und rhetorisch geschulter Leser bzw. Hörer" (blz. 24). Hij weet zich in deze opvatting ongetwijfeld gesteund door de afwezigheid van voldoende inzicht bij de vroege Middeleeuwer in het toneelmatige karakter van toneelteksten uit de klassieke oudheid. Als bewijs voor het verkeerd begrijpen van het antieke toneel wordt dan ondermeer gewezen naar drie illustraties in middellatijnse Terentius-codices. De meest gerenommeerde van dit drietal toont tevens aan hoe lang middeleeuwse geleerden deze verkeerde voorstelling als vanzelfsprekend hebben geaccepteerd. We treffen haar aan in het uit ca. 1400 afkomstige Parijse *Terence des Ducs*-manuscript.¹⁷ De afbeelding stelt de recitator Calliopos voor, omringd door gesti-

culerende *joculatores*, lezend in of voorlezend uit een werk van Terentius. Als oorzaak voor het ontstaan van deze verkeerde interpretatie wordt verondersteld dat de aantekening "Ego Calliopus rec", waarmee de vroeg-middeleeuwse Terentius-afschrijver in kwestie zijn werk ondertekende, in latere eeuwen is begrepen als "Ego Calliopus recitavi" in plaats van het stellig bedoelde "Ego Calliopus recensui".¹⁸ Een tweede bewijs voor het ontbreken van enig begrip van toneel in de vroege Middeleeuwen is gelegen in Isidorus van Sevilla's omschrijving van het woord *orchestra*, die een identieke vergissing bevat: "orchestra autem pulpitus erat scenae, ubi saltator agere posset, aut duo inter se disputare. Ibi enim poetae comoedi et tragoedi ad certamen conscendebant, hisque canentibus alii gestus edebant".¹⁹ Cohens eerder vermelde veronderstelling dat *comoediae* als drama's zijn opgevoerd lijkt daarmee steeds meer aan aannemelijkheid in te boeten. Activiteiten van *joculatores* spelen in een ander verband (namelijk wanneer de invloed van de folklore op het ontstaan van het [komische] toneel in de Middeleeuwen onderzocht wordt) echter opnieuw een zekere rol, zoals we even verderop nog zullen zien.

In het verlengde van de problematiek rond het verloren besef van toneel tussen de 4e en de 10e eeuw ligt het vermeende toneelkarakter van een zestal teksten van de hand van Hrotsvitha van Gandersheim (ca. 930-na 970). Zich uitdrukkelijk afzettend tegen de naar haar mening al te libertijnse teneur in Terentius' werken, stelt zij zich ten doel de komedies van deze veelgelezen auteur in christelijke zin om te buigen.²⁰ Aangezien waarschijnlijk ook zij de teksten in kwestie niet als toneel herkende, wordt van haar spelen door veel geleerden tegenwoordig evenwel ernstig betwijfeld of zij voor opvoering bedoeld zijn geweest.

Invloed van de *nouvelle* op de oorsprong van het komische toneel wijst Schoell af op grond van de mening dat de eerstgenoemde literatuursoort nimmer de voor de *farce* kenmerkende "Grundhaltungen" van "Wirklichkeitsdarstellung"²¹ en "Spielhaltung"²² zouden kunnen verklaren.²³ Ondanks de vele parallellen die er tussen beide bestaan, twijfelt ook Rey-Flaud²⁴ aan een serieuze invloed van de *nouvelle* op de *farce*. *Exempla* zouden, mede vanwege hun orale karakter, volgens haar dan nog eerder voor zo'n rol in aanmerking komen.

Voor een mogelijke filiatie tussen *fabliau* en *farce* zijn in het verleden twee bewijzen aangevoerd. Als eerste noemt Schoell het feit dat de *farce* de *fabliau* in tijd onmiddellijk volgt; als tweede de overeenstemming tussen beide in "esprit gaulois" (blz. 46). Anderen doen in dit verband zelfs nog een stap verder door de 15e-eeuwse *farce* als een metamorfose van het in de 14e eeuw uitstervende, eertijds zo populaire genre van de *fabliau* te beschouwen. In dit proces zou de *monologue dramatique* als intermediair hebben kunnen fungeren. Voor Rey-Flaud²⁵ heeft deze van Faral afkomstige theorie veel aantrekkelijks, zeker wanneer daarbij het verschijnsel van de zgn. *monologue dialogué*²⁶ (een monoloog waarin de voordrachtskunstenaar met behulp van stemwisseling meerdere personages aan het woord laat komen) wordt betrokken. De analyse van structuren in de *farce* doen haar tot slot echter concluderen dat, welke rol de *fabliau* bij het ontstaan ervan ook gespeeld mag hebben, de *farce* zich uiteindelijk toch geheel van haar vermeende voorouder

onderscheidt, om zo tenslotte uit te groeien tot "un genre totalement indépendant" (blz. 143).

Met de verwijzing naar de invloed van dramatische monologen op het ontstaan van de *farce* stuiten wij, naast *comoedia*, *fabliau* en *nouvelle* op een vierde, door Schoell²⁷ slechts zijdelings aangestipte, literaire bron voor komisch toneel. Hoewel de theorie op dat moment al ernstig betwijfeld werd, betoonde een andere gerenommeerde onderzoeker, de Amerikaan Alan Knight, er zich in 1965 nog voorstander van. Via tussenstadia als (1) de *monologue dialogué*, (2) monologen met denkbeeldige tegenstanders (een vogelverschrikker of een schaduw) en (3) vervanging van deze imaginaire opposanten door tegenstanders van vlees en bloed, zou, aldus Knight, een geleidelijke ontwikkeling van monoloog tot *farce* tot stand zijn gebracht.²⁸ Gezien het geringe aantal teksten dat in deze evolutie een plaats zou kunnen innemen, besloot Leroux reeds een jaar eerder dat van een dergelijke gang van zaken geen sprake kan zijn geweest.²⁹

In de laatste door Schoell (1975) toegelichte theorie wordt de aandacht gevestigd op mogelijke invloed van folkloristische gebruiken op het ontstaan van komisch middeleeuws toneel. Als alternatief voor de mening dat dit drama aan komische inlassingen in het geestelijke toneel zou zijn ontsproten, wijst reeds Chambers (1903) op het belang van deze voedingsbodem. In dit kader herinnert hij o.a. aan de gedramatiseerde strijd tussen winter en zomer, Robin Hood-spelen en feesten rond een ezelpaus. De interesse voor deze (handschriftelijk weliswaar mager gedocumenteerde) bron leeft in Angelsaksische studies over middeleeuws toneel, met name in die van Nicoll (1931) en Hunningher (1955) tot op de dag van vandaag voort. Naar de mening van Nicoll, en in diens voetspoor eveneens naar die van Axton (1974) en Tydeman (1978), zijn de oervormen van het moderne toneel evenwel ook niet geheel los te denken van acrobatische toeren en cirkusnummers van de bovengenoemde *joculatores*, volgens Chambers³⁰ de middeleeuwse erfgenamen van de Romeinse *mimus*³¹ en (mogelijk) de oud-Germaanse *scôp*. Als bewijs voor het belang in dezen van dergelijke artiesten wordt verwezen naar een 5e-eeuwse scholiast, die bij het gebruik van een phallus op het klassieke toneel noteert, dat mimen (waarmee hij uit eigen aanschouwing bekend was) bij de uitbeelding van komische karakters eveneens soortgelijke hulpmiddelen hanteren. Daarbij geteld de met de regelmatigheid van een klok in pauselijke bullen uitgevaardigde verboden om in kerk en klooster *joculatores* en, vooral, *histriones* toe te laten, kan het volgens Nicoll (1931) niet anders of "we are still dealing with a form of comic drama the roots of which are to be traced to furthest antiquity" (blz. 142). Evenals Gautier, Creizenach en Hunningher is Nicoll er bovendien van overtuigd, dat soortgelijke 'entertainers' betrokken moeten zijn geweest bij de uitbouw van het in de kerk geboren liturgische drama in meer wereldlijke, komische richting.³² Wat een *joculator*, behalve zijn potsen en grollen, daarbuiten in een eventueel toneelrepertoire opnam, onttrekt zich echter volledig aan onze waarneming.

Nederlandse opvattingen over de oorsprong van het middeleeuwse toneel wijken in zekere zin van de internationale discussie af. Velen bij ons zijn namelijk van me-

ning dat het wereldlijke toneel van oudere datum is dan het geestelijke. De hardnekkigheid waarmee deze opinie lange tijd in onze literatuurgeschiedenissen is verdedigd³³ is mogelijk te wijten aan het feit dat, anders dan in het buitenland, onze oudste overgeleverde middelnederlandse spelen wereldlijk karakter vertonen. Met zijn abele spelen en sotternieën is het 'Handschrift Van Hulthem' echter niet alléén schuldig aan het inburgeren van deze opvatting. Nog vóór de publicatie van de stukken uit dit manuscript komt Van Wyn (1800) immers met een hieronder nader toegelichte afwijkende visie, overgenomen door Van Kampen en Siegenbeek.³⁴ Aan de stortvloed van gegevens in archiefbronnen³⁵ met betrekking tot 14e- en 15e-eeuws geestelijk toneel is toentertijd betrekkelijk weinig aandacht geschonken. Eerst de uitvoerige opsommingen bij Worp (1904-1908) doen recht aan deze rijke bron van informatie. De Nederlandse situatie behoefde mede daardoor niet langer als afwijking van de Franse beschouwd te worden. Laten we de verschillende opvattingen over de oorsprong van wereldlijk en komisch toneel in de Nederlanden toch eens aan een nader onderzoek onderwerpen.

Terwijl met betrekking tot het geestelijke toneel Wybrands (1876) de doorbraak tot stand heeft gebracht voor de theorie dat de oorsprong ervan in de kerkelijke liturgie ligt, is er ten aanzien van het wereldlijke toneel nog steeds sprake van een drietal elkaar beconcurrerende opvattingen. In veel gevallen wordt daarbij bovendien – gelijk we in par. 1.6 zullen zien, ten onrechte – onderscheid gemaakt tussen ernstig en komisch drama. De mening dat het middeleeuwse toneel een kwijnende voortzetting zou zijn van het Romeinse toneel, is in de vorige eeuw slechts bij uitzondering verdedigd en behoeft daardoor geen bijzondere vermelding meer.³⁶ In 1800 vestigt Van Wyn namelijk reeds de aandacht op de aanwezigheid van sprooksprekers aan de hoven van Aelbrecht van Beieren en diens zoon Willem VI. Het oudste bewijs van dramatische activiteiten door georganiseerde groepen van 'sprekers'³⁷ dateert hij op 1393, wanneer in een der grafelijke rekeningen sprake is van "Ghesellen van den Spele in den Haghe" (I, blz. 335). Daarmee is voor velen het ontstaansmoment van het wereldlijke toneel in de Nederlanden definitief aangewezen. Gedurende driekwart eeuw heeft vrijwel niemand het gewaagd een andere opvatting hieromtrent erop na te houden.³⁸ Eerst in 1876 plaatst de eerdergenoemde Wybrands vraagtekens bij de stelligheid waarmee tot dan toe werd beweerd dat sprooksprekers hun gedichten als kleine toneelspelletjes voordroegen: posten in rekeningen waarin melding wordt gemaakt van twee of drie sprekers die beloond worden voor hun voordracht, bewijzen immers nog niet dat zij dit gezamenlijk ondernamen, ook al beschikken wij over in dialoogvorm gestelde gedichten.³⁹ Wybrands valt als alternatief voor de visie van Van Wyn dan ook liever terug op de destijds internationaal gangbare opvatting, dat het wereldlijke toneel uit het geestelijke zou zijn voortgekomen, preciezer: uit het mysteriespel. Niettegenstaande de overtuigende manier waarop hij deze stelling verdedigde, bleef menigeen toch vasthouden aan de oude opvatting.⁴⁰ Slechts een enkeling neemt de nieuwe theorie ongewijzigd over.⁴¹ Een derde opvatting met betrekking tot het ontstaan van het wereldlijke toneel in de Nederlanden wordt verdedigd door hen die deze kunstvorm als een analoge doch onafhankelijke ontwikkeling van het

geestelijke toneel beschouwen. Voorvechter van deze visie is vooral Van Mierlo. Het opnieuw ontstaan in de Middeleeuwen van een wereldlijk toneel kan naar zijn mening namelijk niet louter op rekening geschreven worden van de ingeschapen speeldrift die de *homo ludens* eigen zou zijn: "Het is nu gewis mogelijk, dat het dramatisch instinct bij verschillende gelegenheden kan zijn opgewekt; het is ook wel zeker, dat het wereldlijk toneel zich niet uit het godsdienstige heeft losgemaakt; het is er alleen in navolging van ontstaan."⁴²

Spitsen we ons overzicht tenslotte toe op de vraag naar het ontstaan van het komische toneel, inzonderheid van de sotternieën, dan blijken de meeste literatuurhistorici opnieuw (of nog steeds) terug te grijpen op de activiteiten van sprooksprekers. Knuvelder (1970) maakt zelfs gewag van de "algemeen erkende theorie van de ontwikkeling der sotternieën uit de boerden: de sotternie is gedramatiseerde boerde" (blz. 295). Eenzelfde mening toegedaan waren eerder o.a. Kalff, Ten Brink, Te Winkel, Van Puyvelde en Wolhuis.⁴³

Een tweede, minder verspreide theorie met betrekking tot het ontstaan van de sotternie is gelegen in de herkomst van dit genre uit de vastenavondviering. Leendertz (1904) houdt daarbij nog een slag om de arm⁴⁴: "De meening daarentegen, dat de klucht uit de vastenavondspelen, stomme vertooningen enz. zou zijn voortgekomen, heeft wel veel waarschijnlijk, maar staat, zooals zij gewoonlijk gegeven wordt, te veel op zich zelf en houdt te weinig verband met de andere drama's" (blz. 82). De waarde van de verschillende pogingen om de oorsprong van wereldlijk en komisch toneel te achterhalen wordt door dezelfde onderzoeker tegelijkertijd evenwel in twijfel getrokken. Een rigoureuze scheiding tussen geestelijk en wereldlijk drama doet zijns inziens⁴⁵ onrecht aan de toenmalige verhoudingen, waarbij beide vormen van toneel "in geregelde wisselwerking te zamen opgroeiden" (blz. 84). Een duidelijke scheiding tussen ernstig en komisch toneel vindt hij vijf jaren later van groter belang.⁴⁶ Von Hellwald, Ramondt en Walch zijn eveneens gecharmeerd van theorieën waarin belang gehecht wordt aan beslissende invloed van sprooksprekers op het ontstaan van het middeleeuwse drama, maar duiden de producten van deze Nederlandse jongleurs liever nog als 'prototypen' van het latere, meer ontwikkelde toneel aan.⁴⁷

Aan welke van de genoemde theorieën omtrent het ontstaan van wereldlijk c.q. komisch toneel mogen wij nu de meeste waarde hechten? Opvattingen die bepaalde vormen van literatuur als rechtstreekse omwerkingen van oudere vormen beschouwen, verraden een sterk evolutionistische kijk op de literatuur. In tijden waarin literaire werken als aanloop tot (in veler ogen althans) meer 'volmaakte' creaties gezien werden, is een dergelijke mening alleszins verdedigbaar; momenteel wordt deze visie echter door vrijwel niemand meer gedeeld. In het buitenland, om precies te zijn door Konrad Schoell, wordt in plaats daarvan heil gezocht bij een sociologische verklaring voor het ontstaan van middeleeuws komisch toneel. De bloei van de Noordfranse steden vanaf de 13e eeuw heeft naar zijn mening een nieuw, machtig patriciaat in het leven geroepen, dat behoefte had aan eigen vormen van ver-

maak, verschillend van die welke het, met inachtneming van een eerbiedige afstand, kende uit de kerk en van het hof. Jongleurs, gewend als zij waren aan het amuseren van hun opdrachtgevers op een wijze zoals die van hen verlangd werd, zouden gretig op deze behoefte hebben ingespeeld en deze zelfs hebben gestimuleerd en gestuurd.⁴⁸ Zo kunnen in Frankrijk de activiteiten van Adam de la Halle met de bloei van de lakenhandel in Arras verbonden worden. In de Nederlanden zien we soortgelijke ontwikkelingen in de Hanzestad Deventer plaatsgrijpen. Wat dat betreft lijken de observaties van onze 19e-eeuwse Nederlandse literatuurhistorici daarbij dus redelijk goed aan te sluiten, ware het niet dat zij vooral oog hadden voor activiteiten van sprooksprekers aan de adellijke hoven. De rol van de stad, afleidbaar uit posten in 14e- en 15e-eeuwse stedelijke rekeningen, negeerden zij daarentegen nagenoeg geheel. Aan *tekstuele* bewijzen voor Schoells sociologische verklaring ontbreekt het voor de Nederlanden echter geheel.⁴⁹ Afgezien van de vraag (die in par. 1.6 aan de orde zal worden gesteld) welk nut de tot op heden gehanteerde categorieën 'geestelijk', 'wereldlijk', 'komisch', etc. literairhistorisch gezien hebben, beschikt de theorie die uitgaat van de *analogie* met het geestelijke drama als 'verklaring' voor de 'oorsprong' van het wereldlijke (met inbegrip van het komische) toneel, waarvan het belang zowel door Van Mierlo als door Schoell wordt onderkend, daarom bij ons relatief nog over de beste papieren.

Toch moeten we hierbij nog een slag om de arm houden. Hoewel Schoell en Rey-Flaud er voor de Franse situatie sterk aan twijfelden of er directe (wederzijdse?) verhoudingen tussen *farce* en *nouvelle* aangewezen kunnen worden, ontbreekt een dergelijk onderzoek bij ons nog volledig. Aler we daarom de analogie-theorie omhelzen, dienen we dus na te gaan of de prozакlucht (of zelfs iets ruimer: de volksliteratuur) bij ons wellicht wél als voedingsbodem voor komisch rederijkerstoneel heeft gefungeerd.

1.3 Stofverwantschap met de prozакlucht

Sommige literatuurhistorici gaan, gelijk we hierboven hebben gezien, zo ver te veronderstellen dat de sotternie is ontstaan uit de boerde. Veelal is men er daarbij wel van doordrongen dat voor rechtstreekse ontleningen iedere concrete aanwijzing ontbreekt; de meesten van hen is het dan ook te doen om de overeenkomstige atmosfeer die beide teksttypen ademen. Men kan zich evenwel afvragen waarom er zo'n nadrukkelijk verband tussen sotternie en boerde gelegd wordt, terwijl een eventuele relatie met prozакluchten amper is opgemerkt. De gegevens waarover wij in dezen beschikken suggereren, zeker wanneer we bij de sotternie ook de rederijersklucht betrekken, namelijk een veel nauwer verband van deze vorm(en) van komisch toneel vóór de Renaissance met de prozакlucht dan met de boerde.

Vanuit een 20e-eeuws standpunt is het niet onmiddellijk duidelijk waarom in de Nederlanden dezelfde genre-aanduiding *clucht* gehanteerd werd voor twee naar de vorm sterk onderscheiden genres. In Frankrijk, waar de relatie tussen beide literatuursoorten eveneens is opgemerkt⁵⁰, wordt als gevolg van het naast elkaar voor-

komen van de termen *farce* en *nouvelle* de gedachte aan een inhoudelijk verband in ieder geval minder nadrukkelijk gewekt. Natuurlijk is het ten aanzien van *kluchten* verleidelijk om in de gemeenschappelijke naam zelf al een zekere overeenkomst uitgedrukt te willen zien. Pre-classicistisch genre-onderzoek is evenwel nog niet zó ver gevorderd, dat beide ook genologisch gezien tot dezelfde categorie gerekend mogen worden. Over welke gegevens omtrent de verhouding tussen rederijkers- en prozaklucht beschikken we nu in concreto?⁵¹

Meijling⁵² noteerde reeds de gelijkenis tussen de geschiedenis van Ulenspiegel die “op eenen dach allen die siecken ghenas, die te Norenborch int gasthuys waren”⁵³ en *Meer Geluck ende Heer Profyt* (1J4). Dezelfde novellistische ‘biografie’ bevat een geschiedenis (‘Hoe Ulespieghel sinen biechvader bedrooch ende dede hem zyn handen beschyten’⁵⁴) die herinnert aan de scabreuze poets die de titelpersoon van *De blinde diet tgelt begroef* (1OG7) een inhalige schoenlapper bakt. De list waarmee in dit spel een geroofde som geld wordt herwonnen treffen we ook aan in het verhaal ‘Van den ghierigaert, die syn ghelt groef, dwelck hem ghestolen werdt, ende hoe dat hyt weercreech’ in de uitgave uit 1576 van het *Clucht Boeck*.⁵⁵

Samen met de oudst bekende druk uit 1554 lijkt deze laatste verzameling van prozakluchten een ware goudmijn voor schrijvers van rederijkerskluchten te zijn geweest. De geschiedenis ‘Van den Gast die by nachte synen Weert de Coe stal: dewelcke de weert selfs vercocht, om dattet de Gast op hem begheerde: Ende noch van meer ander avontueren ende bootsen die hy ghedaen heeft’ is hiervan een sprekend voorbeeld. Hoewel er in *Een crysman die eens buermans paert steelt* (1J3) sprake is van een paard, lijkt dit spel toch in verband gebracht te mogen worden met deze prozaklucht.⁵⁶ Bredero’s *Klucht van de koe* sluit nog directer bij dit voorbeeld aan.⁵⁷ ‘Die .LXII. cluchte’ in de editie van 1554⁵⁸ geeft een in dubbel opzicht omgekeerde⁵⁹ lezing van *Lyss en Jan Sul* (1OG13). Terwijl in dit laatste spel de trouw van de man wordt beproefd en Jan Sul zich over de dood van zijn vrouw verheugt, is het in de prozaklucht de man die zijn echtgenote uittest. Door zijn overlijden te betreuren bewijst de vrouw dat zij hem niet alleen in schijn maar ook in werkelijkheid hoog acht. De toevoegingen aan dit spel (waaronder de bestraffing van Coppen Slimbeck, Jans kameraad die Lys het liefst “in den privaet [zou] gaen steecken, opdat sy met haer treecken den cackaert vervaert”⁶⁰) buiten beschouwing gelaten, gaan beide geschiedenissen stellig terug op hetzelfde motief. In het verhaal ‘Van eenen man die synen advocaet bedroog met de lesse die hy hem geleert hadde’ uit de 17e-eeuwse versie van het *Cluchtboeck* treffen we het overbekende verhaal van de Franse farce van *Maistre Pierre Pathelin* aan. Hoewel de boer in *Jan Fynart* (1OM1) geadviseerd wordt op alle vragen van de rechter te fluiten, terwijl de beklagden in *farce* en prozaklucht moeten blaten, is ook met het genoemde Haarlemse spel een zekere gelijkenis onmiskenbaar.⁶¹

Job Gommersz heeft voor zijn *Bedrogen minnaars* (1L1) mogelijk zelfs rechtstreeks uit het *Nyeuwe Clucht Boeck* geput. Tussen dit spel en het verhaal (‘Die .CXXV. cluchte’) in de kluchtverzameling bestaan immers letterlijke overeenkomsten. In beide gevallen is er sprake van een student, een edelman en een burgerszoon en wordt de vrouw terzijde gestaan door een ‘gebuer’. Bovendien be-

vatten de kerkhofstaferelen overeenkomstige ingrediënten. Het *Nyeuwe Clucht Boeck* geeft daarvan, in de editie van Pleij (1983), de volgende omschrijving:

“Die vrouwe seynden den derden oock derwaert ende ghaf hem eenen brant-haeck in die handt. Die in die kiste lach, sach den duyvel comen ende worden so banghe dat hy in die coussen scheet. Die duvel woude den enghel metten brant-haeck syn haer kemmen, maer die engel seegende hem ende stack hem die wassen keerse in dat aengesicht. Ende sloeghen so vast den anderen. Die in die bare lach en dacht anders niet dan dattet om syn siele te doen was, ende scoot op uut die bare ende stiet dat scheel af ende liep ter kisten uut. Dye enghel ende die duyvele liepen wech, die een herwaerts, die ander derwaerts” (blz. 134).

Meertens (1926) publiceert de lange toneelaanwijzing die omschrijft hoe de desbetreffende gebeurtenissen in Gommersz’ *Bedrogen Minnaars* (1L1) verlopen:

“*Met dese woerden sal hy een eynghe[n] syn haer wille[n] kemmen metten vlees-haec ende dan sullen sy onderlyn[gh] haer selven ghelaten oft sy vochten; ende den eynghe[n] sa[lf] ey[n] caerse in syn bachuys steken ende dan sal den ghene die in de kiste lyt de schele afsteken ende loepen daeruut, ghelatende hem wel vervaert te syne; ende de andre sulle[n] oec dan achter an loepen, de ene herwaert, dander derweert ende ten laesten sullen sy by een haer stede nemen*” (blz. 255).

Zelfs het in ‘Die .CXXV. cluchte’ ontbrekende motief van het notenkragen op de kist van de schijndode kan Gommersz aan deze bron ontleend hebben: het komt namelijk wel voor in de 31e vertelling van de bundel.⁶²

Een laatste indicatie⁶³ voor stofverwantschap tussen rederijkers- en prozakluchten levert tot slot de Utrechtse druk uit ca. 1532 van *Dat bedroch der vrouwen*. In het verhaal ‘van een vrouwe uut Henegouwe in onsen tyden geschiet’ (B2v-B4v) treedt een man op die zijn vrouw meent te herkennen in het bed van een bevriende buurman. Wanneer hij huiswaarts keert om te controleren of zijn ogen hem geen afsgedrocht voortoverden, wordt hij, evenals Lippyn in de gelijknamige sotternie (0A2) door de comere, door de knecht van de minnaar van zijn echtgenote onderweg opgehouden. Intussen heeft zijn vrouw de kortste weg naar huis genomen, zodat de man haar van niets kan betichten. Het punt van overeenkomst is, bij alle verschillen, dat de man in beide geschiedenissen voor de voeten geworpen wordt dat hij zich in het huis vergist heeft, of zijn waarnemingsvermogen door ‘alvinnen’ is betoverd.

Tot zover hebben we gezocht naar gelijkenissen in motievengebruik tussen rederijkers- en prozakluchten. Een dergelijk onderzoek blijkt met behulp van Aarne’s en Thompsons motief-indices echter gemakkelijk uitbreidbaar over het omvangrijkere terrein van de volksliteratuur in het algemeen. Bekend is bijv. de relatie tussen het esbattement van *De appelboom* (10B9) en de geschiedenissen van ‘Smidje Smee’ en ‘Vrouwte Miserie’.⁶⁴ Voor *De luystervinck* (10G8) stelt De Jong onderzoek in naar vergelijkbare motieven elders. Vooral het 192e lied in het

Antwerps Liedboek vertoont opmerkelijke overeenkomsten met deze rederijdersklucht.⁶⁵ J. Prinsen trekt parallellen tussen *De schuyfman* (1OG16), een *novella* uit een bundel van de Italiaan Masuccio Salernitano en de geschiedenis van 'Le sacristain de Cluni'.⁶⁶ Muller en Scharpé leggen verbanden tussen de ontknoping van Everaerts *Scaemel Ghemeente ende Trybulacie* (1B9) en een der fabels van Aesopus. *Stout ende Onbescaemt* (1B11), *De dryakelprouwer* (1B13) en *De visscher* (1B20) staan volgens de genoemde editoren eveneens in eeuwenlange motieftradities.⁶⁷ Het eerste van de drie lijkt bovendien te beantwoorden aan het door Aarne (1961) vermelde motief van de "Flight of the Woman and her Lover from the Stable" (blz. 404). Pleij legt verband tussen o.a. *De buskenblaser* (0A4) en een 13e-eeuws exemplar.⁶⁸ Tot slot blijkt uit de fabel 'La laitière et le pot au lait' van La Fontaine, dat de auteur van *Lichtekoy* (1OG6) (althans in zijn verwerking van het motief van de boerin die luchtkastelen bouwt op de winst die zij hoopt te maken met de melk die zij op de markt gaat verkopen) eveneens uit het internationale motievenarsenaal moet hebben geput.⁶⁹

Voor nagenoeg alle hierboven genoemde gevallen geldt echter dat rechtstreekse verwantschap tussen een bepaald spel en een motief uit de volksliteratuur niet bewezen kan worden. Job Gommersz' *Bedrogen Minnaars* (1L1), dat zelfs woordelijke gelijkenis met een vertelling uit het *Nieuwe Clucht Boeck* vertoont, vormt wat dat betreft de enige uitzondering op deze regel. De conclusie die hieruit dan ook getrokken moet worden is, dat, hoewel schrijvers van zeer uiteenlopende literatuursorten van dezelfde motieven gebruik gemaakt hebben, dit geen bewijzen oplevert voor directe invloed van het ene genre door het andere. Prozakluchten, boerden of welke vormen van volksliteratuur dan ook, kunnen in dit opzicht op één lijn gesteld worden. Geen van alle verdienen het predicaat 'voedingsbodem' voor rederijderskluchten. De theorie die de 'oorsprong' van het komische toneel in de Nederlanden als een analoge ontwikkeling bij het ontstaan van het geestelijke drama beschouwt, resteert daarmee als de meest acceptabele.

1.4 Afbakening van het materiaal in de tijd

1.4.1 Van Middeleeuwen naar Rederijkerstijd

Het befaamde 'Handschrift Van Hulthem' wordt door codicologen gesteld op ca. 1410. Taal- en letterkundigen bepalen de ouderdom van sommige teksten in deze codex daarentegen op de tweede helft van de 14e eeuw.⁷⁰ De *sotternieën* of *sotte boerden*⁷¹, zoals de komische spelen in dit handschrift heten, worden op grond hiervan verondersteld uit dezelfde periode afkomstig te zijn. Daarmee zijn zij ruim een eeuw ouder dan het oudst gedateerde komische spel uit de rederijdersliteratuur, het anonieme esbattement van *De schuyfman* (1OG16). Blijkens een notitie volgend op de tekst van de enige versie (in het uit 1600 daterende boek G van de Haarlemse rederijderskamer *Trou moet blycken*) die van laatstgenoemd spel is

overgeleverd, stamt het namelijk uit de eerste jaren van de 16e eeuw: "Item met dit voorgaende geschreven spel hebben die van Thienen den hoochsten prysse gewonnen tot Loven anno 1504".⁷² Een duidelijke scheidslijn tussen sotternieën en komisch rederijkersdrama schijnt daarmee gerechtvaardigd. Zoals hierboven in par. 1.1 reeds is aangestipt, trekken veel literatuurhistorici uit de observatie dat sotternieën zoveel ouder zijn dan het komische rederijkersdrama echter bovendien de conclusie dat beide 'vormen' van toneel dan ook wel in andere opzichten wezenlijk van elkaar zullen verschillen. Nu is het weliswaar zo dat sotternieën en rederijkerskluchten inderdaad niet zonder meer met elkaar op één lijn gesteld kunnen worden – afsluitingen in de vorm van een gevecht tussen twee echtelieden in *Lippyn* (0A2), *De buskenblaser* (0A4), *Die hexe* (0A6) en *Rubben* (0A10) en het relatief gering blijvend aantal personages doen nog tamelijk 'primitief' aan –, maar het is de vraag of zich hierin verschillen weerspiegelen die een aanmerkelijk vroeger ontwikkelingsstadium van komisch toneel representeren. Fysieke conflicten als afsluiting van een intrige en kleine personageconstellaties ontbreken in het 16e-eeuwse komische rederijkersdrama immers evenmin.

De geringe hoeveelheid vermeldingen in archiefstukken van wereldlijk en komisch toneel brengt Van Puyvelde (1912) niet alleen tot een verschillende waardering voor sotternieën en rederijkerskluchten, maar voert hem zelfs tot de veronderstelling dat het 15e-eeuwse "geestelijke tooneel het wereldlijke bijna geheel verdrongen heeft" (blz. 62). Wat dat betreft lijken zich vergelijkbare verhoudingen in Frankrijk te hebben voorgedaan. De Honderdjarige Oorlog (1337-1453) en de grote pestepidemie in het midden van de 14e eeuw zouden schuld hebben aan afwezigheid, ook daar, van profaan toneel. Een hiaat van bijna anderhalve eeuw tussen de 13e-eeuwse farce *Le garçon et l'aveugle* en de geweldige explosie van het genre sinds het midden van de 15e eeuw kan naar de mening van Aubailly immers moeilijk geheel op rekening gesteld worden van een onzorgvuldige behandeling van handschriften, gevolg van een veronderstelde onderwaardering van niet-geestelijk toneel. Afgezien van enkele uitzonderingen (waaronder Eustache Deschamps' *Maistre Trubert et Antrognart* en het hierboven reeds genoemde anonieme *Le Brigand, le Vilain et le Sergeant*), schijnen er maar weinig toneelactiviteiten op komisch terrein te zijn ontplooid.⁷³ Nadere bestudering van archiefstukken wijst echter uit dat de feitelijke situatie heel wat minder somber is dan sommigen wel willen doen geloven. Met tal van citaten uit stedelijke rekeningen toont Britte-Ashford (1972) zo een continue toneeltraditie aan van niet-geestelijk toneel in het Bourgondië van de 15e eeuw.

Voor de situatie in de Nederlanden is een doorlopende traditie van komisch toneel in de 15e eeuw minder gemakkelijk aantoonbaar, maar zij is er naar onze mening wel degelijk! Ze gaat echter schuil achter de hinderlijk onnauwkeurige term *esbattement*.

De reeds genoemde Van Puyvelde herkent temidden van zo'n tweeduizend vermeldingen van opvoeringen in de 14e tot en met de 16e eeuw niet meer dan een dertigtal verwijzingen naar niet-geestelijke stof.⁷⁴ In tal van 15e-eeuwse bronnen

wordt evenwel verwezen naar opvoeringen van een “esbattement” *tout court*. De oudste vindplaats van het woord dateert zo uit 1404 wanneer er sprake is van de opvoering van een dergelijke spel bij een schuttersfeest van de voetbooggilde te Mechelen. Dat we hier niet met geestelijk of ernstig wereldlijk, maar met komisch toneel te maken hebben, bewijst de specificerende aantekening bij deze plaats: “Item den gheselschap van den gheswoornen scutteren [...] die des avonts tscoenste, ghenueghlyxte ende tfrischte esbattement feeste spel ende solaes maken sal [...]”.⁷⁵ Dat het woord gedurende de gehele eeuw, naast de neutrale betekenis van ‘spel’⁷⁶ en een meer ernstige, didactische betekenis, zeker ook de connotatie van komisch toneel kende, bewijzen twee kaarten (de enige die uit deze periode tot nu toe bekend zijn) van toneelwedstrijden uit 1483 resp. 1496. De rederijkerskamer ‘De Transfiguratie’ te Hulst nodigt gezelschappen uit “talterbeste, zotste, ghenough[ste]licxste esbatement, zonder vylonie, rampen, vloucken, oft zweren”⁷⁷ te spelen. De Antwerpse ‘Violieren’ schrijven een prijs uit voor wie “d’alder plaisanste, ’t vreughdelijcxste ende vremste esbattement spelen sal meest beruerende ’t volck tot lachene sonder eenigh vylonie, verwytt oft oneerbaer redenen”.⁷⁸ Het tegenovergestelde geval krijgen we onder ogen wanneer we in 1442 te Gent een “esbatement, [van] den croenement dat Ons Heere ghecrust was up den Goeden-Vrindach”⁷⁹ vermeld zien. Helaas ontbreken soortgelijke omschrijvingen in archiefbronnen daarentegen maar al te vaak. Daardoor is het niet mogelijk uit te maken of het bij ongespecificeerde vermeldingen van ‘esbattementen’ om een ernstig of om een komisch spel gaat. Hoe het ook zij, het is naar onze mening in ieder geval onjuist om, zoals Van Puyvelde stilzwijgend doet, te veronderstellen dat al deze verwijzingen geestelijk (of hooguit ernstig wereldlijk) toneel betreffen. De flinke lijst van vindplaatsen die Viaene (1974) van het woord *esbattement* in 15e-eeuwse archiefstukken geeft, mag daarom als aanwijzing voor een doorlopende traditie van komisch toneel in de Nederlanden aangevoerd worden.

Behalve over archiefbronnen beschikken we ook nog over enkele andere aanwijzingen voor een continue traditie van wereldlijk toneel in de Nederlanden tussen de 14e en de 16e eeuw. Van sommige spelen kan namelijk op goede gronden verdedigd worden dat de afschriften waarover wij beschikken beduidend jonger zijn dan de (onbekende) versies waarop zij teruggaan.

Van Cornelis Cruls (?-1551) *Dronckaert die wonder siet* (3X1), kennen we sinds enkele jaren⁸⁰ als oudste druk een versie uit 1600, nota bene vijftig jaren na het overlijden van de auteur! De kluchten van Gerrit Hendericxsz van Breughel (1573-1635) kwamen weliswaar rond 1610 van de drukpers, maar de auteur presenteert zijn geesteskinderen als werk dat “schier verghing door vochticheyt en mot”, geschreven in een tijd dat hij nog “leerent spruyt” was.⁸¹ Cornelis Everaert (ca. 1480-1556) laat ons op zijn beurt eveneens in de kaarten kijken door zowel het jaar van vervaardiging als het tijdstip van afschrijven van de meeste van zijn spelen te vermelden. Zo waren *’t Wesen* (1B3) en *De coopman die vyf pondt groote vercuste* (1B7) op het moment dat de schrijver zijn collectie te boek stelde beide reeds vijftien jaren oud. Voor de klucht van *Een boer die in een calfsvel benaeyt was* (4 36)

vermoedt Hummelen (1982) dat de tekst van de twee bewaard gebleven drukken in beide gevallen teruggaat op een druk die ouder is dan het jaar 1619, dat op het titelblad van de oudstbekende redactie vermeld staat.⁸² Toch is het spel blijkens het gebruik op blz. [A7r] van een aan Hoofts *Granida* ontleende wijsaanduiding beslist niet ouder dan 1605.

Vermoedens over een hogere ouderdom dan de afschriften of drukken die ervan zijn overgeleverd zijn door diverse editeurs ook uitgesproken ten aanzien van enkele andere toneelspelen. Met Willems (1838) beschouwt Moltzer de spelen in de Verzameling Theysbaert (1E1 t/m 1E3) als van vroegere datum dan de 16e eeuw.⁸³ Dezelfde editeur vraagt zich in het voetspoor van Van Vloten af of ook niet *Moor-kensvel* (3H3) en *Meester Kackadoris* (3U1) veel ouder zijn dan de bewaardgebleven drukken. Van Eeghem (1939-1940) tekent aan dat de spelen in de collectie Wils (1N1 t/m 1N8) "al dadelijk den indruk verwekken, bedorven copieën te zijn van veel ouder werk" (blz. 32). Dezelfde editeur leidde de ontstaansdatum van *De ber-voete bruers* (1H1) twee jaar eerder (1937) af uit een der verhalen ten aanzien van eventuele schandaleusheid van dit spel, waaraan een negental personen op bevel van Granvelle in 1559 werd onderworpen.⁸⁴ Jan de Knibbere, een der ondervraagden, laat het volgende los:

"Gevraeght waer uyte hy, deponent, tselve spel heeft gescreven, wy tselve gemaict heeft en waer hy de mindebrueders cappe hadde gecregen daarmede hy tvoirscreven spel heeft hulpen spelen, seeght [hy] dat Anthonis Coppens, facteur van der Corenblomen, hem, deponent, eenen ouden boeck, die bynae van out-heyte heel versleten was heeft geleverd, daer inne dat tvoirscreven spel gescreven stont ende daeruyte hy die tuycht tselve gescreven heeft gehad, nyet wetende al-zoe wy tvoirscreven spel gemaict mach hebben" (blz. 81).

Of deze verklaring daadwerkelijk betrouwbaar is, mag evenwel betwijfeld worden (misschien verzint De Knibbere zo namelijk een smoes om het spel van Reformatorische verdenking te zuiveren). Hoe dan ook: in 1559 was het blijkbaar niet onmogelijk om kluchten in oude versleten handschriften aanwezig te veronderstellen! Ook voor de klucht van *Een boer die wil leeren schieten* (1P7), op 4 augustus 1615 tijdens een schutterijfeest te Ketel opgevoerd, mag het niet uitgesloten worden geacht dat de oorspronkelijke versie ouder is dan die waarover wij vervoegen. Dit zou afgeleid kunnen worden uit het voorkomen van de naam "Jan van Kruybeke" (f133v), waarmee de waard in dit spel door een der schutters op een gegeven moment wordt toegesproken. Verwijst deze naam wellicht naar een lid van de Peoene uit Mechelen? Laatstgenoemde stad wordt bovendien in vers 400 met naam en toenaam genoemd. Daarmee hebben we niet alleen een aanwijzing voor de herkomst van het spel, maar ook voor de ouderdom ervan. Jan van Kruybeke overleed namelijk op 11 juni 1513⁸⁵, ruim honderd jaar vóór de opvoering van het spel door Haagse rederijkers.

Voor de grote hoeveelheid resterende spelen geldt, dat zij slechts bij uitzondering gedateerd kunnen worden. Wanneer een auteur bekend is, zijn we daartoe nog

redelijk goed in staat. Maar dan nog is een precieze datum niet altijd even gemakkelijk aan te geven. Slechts in vier gevallen is een vrij exact tijdstip van vervaardiging bekend. *Tielebuys* (10G14) en *Hanneken Leckertant* (10G17) van Willem Elias Vrancx (?-1557) resp. Jan van den Berghe (?-1559) zijn opgevoerd tijdens en vermoedelijk ook gemaakt ten behoeve van het landjuweel van Diest in 1541. Job Gommersz (1543-?) schreef *De bedrogen minnaars* (1L1) tussen 1560 en 1565, terwijl Hendrik Fayd'herbe (1574-1629) in april 1620 zijn *Droncken Claes* (3R3) voor een rederijersfeest te Mechelen componeerde. Minder precies bekend is het moment van vervaardiging van de volgende spelen. *Lichtekoy* (10G6) kan blijkens het voorkomen van de kenspreuk 'Ick hoop een beter' op een uitermate markante plaats in het spel, namelijk in de afscheidswaarden aan het slot, op naam gesteld worden van Willem Reyers de Lange. De auteur van dit spel moet, zoals blijkt uit zijn in de Gentse Universiteitsbibliotheek bewaarde *Liber Amicorum*, nog in 1624 in leven zijn geweest.⁸⁶ Zijn geboortedatum is onbekend. *Twee rabbouwen* (10I6) en *Ons Lievenheers Minnevaer* (10K2) zijn van de hand van Lauris Jansz (?-1604⁸⁷), terwijl uit het devies 'Bemynt die waerheyt' geconcludeerd mag worden dat *Die mane* (10A10) op rekening van Jan Siewertsz Kolm gesteld mag worden. Laatstgenoemd spel biedt ons overigens een voorbeeld van een dateringsproblematiek die juist het omgekeerde behelst van die waarmee wij tot nu toe vooral geconfronteerd werden. De tekst is namelijk stellig een latere toevoeging aan de codex waarin het is overgeleverd (boek A van *Trou moet blycken*). In het jaar (1600) dat op de band van dit boekwerk vermeld staat, was Kolm (1589-1637) immers nog een kind.⁸⁸

Voor de grote hoeveelheid spelen die op geen enkele wijze gedateerd kunnen worden, geldt, dat het niet uitgesloten mag worden geacht, dat zij ouder (sommige misschien wel aanmerkelijk ouder) zijn dan de drukken of afschriften die wij ervan bewaard hebben. Wellicht bevinden temidden daarvan er zich zelfs enkele die uiteindelijk teruggaan op teksten uit de 15e eeuw.

Een laatste indicatie voor een literairhistorische continuïteit tussen sotternie en komisch rederijersdrama is gelegen in blijvende bekendheid met eerstgenoemde term als genre-aanduiding na 1500. Het woord *sotternie* blijkt namelijk niet beperkt tot de aldus aangeduide spelen in het laat-middeleeuwse manuscript. In een identieke betekenis duikt het ook nog later op: aan het eind van het eerste spel van Colyn van Ryssele's *Spiegel der minnen* (4 07) deelt Natuerlyck Ghevoelen het publiek mee dat, met het oog op de lengte van het spel, er als toegift deze keer geen 'sotternye' gespeeld zal worden.⁸⁹ Deze plaats bewijst niet alleen dat het woord ook door anderen dan de afschrijver van het 'Handschrift Van Hulthem' als genre-aanduiding gehanteerd werd, maar ook dat het nog tot ver in de 16e eeuw – in 1561 werd het spel door Coornhert uitgegeven; Colyn leefde in de tweede helft van de 15e eeuw – als zodanig herkenbaar was.

Een volstreekte discontinuïteit tussen de sotternieën in het 'Handschrift Van Hulthem' en de overige komische spelen vóór de Renaissance lijkt met dit al hoe langer hoe meer onwaarschijnlijk. Daarmee vervalt de noodzaak sotternieën en komisch

rederijersdrama als twee onderscheiden manifestaties van pre-Renaissancistisch toneel behandelen.

1.4.2 Van Rederijkerstijd naar Renaissance

Het trekken van een grens tussen Rederijkerstijd en Renaissance heeft, zeker als het gaat om het komische toneel, iets willekeurigs. Hoewel de klucht bij de overgang van de 16e naar de 17e eeuw, gelijk Hummelen (1968) aantekent, schijnbaar “een geleidelijke evolutie” (blz. 4) doormaakt, lijken er zich tussen 1610 en 1620 op het vlak van de gebezigde taal toch tamelijk snelle ontwikkelingen te hebben voorgedaan.⁹⁰ Opvallend is het gebruik van een regionaal koeterwaals in Bredero's kluchten (1612-1618), in Costers *Teeuwis de boer* (1612), in de anonieme klucht van *Meyster Berendt* (1615), in Hoofts *Warenar* (1617) en in Biestkens *Claes Kloet* (1619). Starters *Advocaet ende een boer* (1618) en Van Santens *Lichte Wigger* (1617) zijn zelfs in het Fries resp. in Delfts dialect gesteld. De Renaissancist Jan van Hout introduceert, zij het nog aarzelend, in het uit 1596 daterende 'loteryspel' *De vier des werelts staten* (2 13), voor het eerst dialectisch gekleurde taal op het rederijerstoneel. In het komische genre vóór 1610 kent uitsluitend *Meester Kackadoris* (3U1), waarvan een druk uit hetzelfde jaar als Van Houts spel bewaard is gebleven, een regionaal getint vocabularium. Van de dateerbare kluchten van na die datum ontbreekt dit kenmerk alleen in *Een boer die in een calfsvel benaeyt was* (4 36), waarvan de oudste druk uit 1619 dateert, in de spelen van Van Breughel (1610-1612), in Fayd'herbes *Droncken Claes* (3R3) uit 1620⁹¹ en in het tafelspel van *Kees Knol en Neel Jans* (6G1), opgenomen in een in 1623 bij de Amsterdamse drukker Harmen Jansz Muller verschenen verzameling rederijersteksten. In de kluchten van na 1620 blijft het regionaal gekleurd taalgebruik van het voorgaande decennium verreweg de boventoon voeren.

Met behulp van dit aan taalkundige observaties ontleende criterium, dat weliswaar niet direct in verband schijnt te staan met de structuur van komische toneelsporten (echter: voor het onderzoek blijft de vraag open of de introductie van dialect niet tevens een veranderde kijk op de spelende personages en daarmee op de behandelde stof verraadt), zijn wij tevens in staat beslissingen te nemen over enkele twijfelgevallen. Zo valt J.A. Schoenmakers spel van *Een jong getrouwt paar* (5A1) door zijn duidelijk regionaal gekleurd taalgebruik uit de boot. Omgekeerd moet een niet in het *Repertorium* vermeld spel als de *Boertighe Clucht ofte een Tafelspel van twee personagen te weten een Quacksalver met zyn Knecht* (1615), hierna kortweg aangeduid als *Meester Canjaert* (MC), op grond van afwezigheid van dialect aan ons materiaal toegevoegd worden.

Aan ons object van onderzoek voegen wij uiteraard ook enkele na de verschijning van het *Repertorium* nieuw-ontdekte komische spelen toe. Het betreft behalve de teksten die bij Van Dijk (1983) van de sigla 2 32, 2 33, 6F1, 6G1 en 6G2 zijn voorzien, tevens het 'schoon speelken' *Van den jonghen vryer ende van den ghehouden*

man.⁹² Deze laatste tekst voldoet namelijk aan de exclusieve voorwaarde (door ons in par. 1.5 als criterium overgenomen) die Hummelen aan opname van tweespraken in zijn *Repertorium* stelt. Daarvoor komen in aanmerking “berijmde dialogen tussen twee personages, die met de term *esbatement*, tafelspel of een andere samenstelling met -spel- worden aangeduid” (blz. 5).

1.5 Grenzen tussen toneel en andere dramatische genres

1.5.1 Genrebenamingen

De afbakening van het pre-Renaissancistische toneel ten opzichte van andere (dramatische) teksten brengt reeds van oudsher vele problemen met zich mee. Opvattingen over wat als toneel gekenschetst mag worden blijken van onderzoeker tot onderzoeker verschillend. Zo betreft Mone alle hem bekende “Dialogische Gedichte” bij wat hij samenvattend als “Dramatische Dichtung” aanduidt.⁹³ Prinsen (1916) gaat nog een stap verder door liederen als *Och lichdy nu en slaept* uit het *Antwerps Liedboek* (1544) als “zuiver drama” (blz. 145) te karakteriseren. Maar ook in het recente verleden horen we stemmen opgaan die er voor pleiten de grenzen van het drama ruimer te trekken dan tot nog toe in Nederland gebruikelijk is. Vooral Pleij laat in dit opzicht nogal eens van zich horen: de *Eedt van Meester Oom*, de boerde *Dit es de frenesie*, de *Schoone ende wonderlycke Prognosticatie van Sloctor Ulenspieghels calculatie* – in zijn ogen zijn het allemaal toneelstukjes.⁹⁴ De criteria die tot een dergelijke beslissing leiden zijn echter tamelijk willekeurig en doen niet vermoeden dat zij steunen op diepgaande theoretische reflectie of op uitspraken van tijdgenoten over hun eigen toneel. Mone (1838) wijst “die *Gesprächform*” (blz. 343) als discriminatief kenmerk aan voor toneelteksten, een maatstaf die de aanwezigheid van tenminste twee personages vooronderstelt. Honderd jaar later treffen we dit kenmerk in gezaghebbende literatuur over middeleeuws toneel nog steeds vrijwel ongewijzigd aan.⁹⁵ Faral⁹⁶ wijst de elementen *costume*, *geste* en *voix* aan als bepalend voor het drama; Nicoll⁹⁷ noemt *action*, *costume* en *mask*; Schoell (1975) geeft: “Kostüm (Maske), Requisiten, Gestik, Bewegung und geformte Sprache” (blz. 52); Wolthuis (1929) wijst op de kenmerken “dialogoog, gebaren en mimiek” (blz. 13), Pleij⁹⁸ op de trits *personage*, *podium* en *publiek*.

Voor opname in zijn *Repertorium* van monologen en dialogen geeft Hummelen (1968) een vrij gedetailleerde verantwoording van criteria. Hoewel hij er voor de resterende toneel-’genres’ van afziet expliciete selectiemaatstaven te omschrijven (“In die weinige gevallen dat ik niet kon volstaan met me aan te sluiten bij een bestaande traditie, heb ik het aan laten komen op een persoonlijk oordeel” [blz. 3]), besluit hij berijmde dialogen met meer dan twee personages zonder uitzondering in zijn collectie op te nemen. Overige teksten van twee personages worden alleen dan opgenomen wanneer zij, we zagen dit reeds eerder, als *esbatement*, *tafelspel* of met een ander compositum op -spel worden aangeduid. Gecompliceerder

is de problematiek ten aanzien van de uit het *Repertorium* geweerde spotsermoenen. Als parodie zou deze tekstsoort “minder als toneel gedacht” zijn, met het gevolg dat ze “niet aan de tafel-situatie kan worden aangepast” (blz. 6). Natuurlijk rijst bij een dergelijke beoordeling van het spotsermoen onmiddellijk de vraag hoe het dan gesteld is met de eventuele parodie in monologen van kwakzalvers, eierboeren en lansknachten. En wat te doen met monologen als G.H. van Breughels *Droncken Boer door droomen nuchteren* (3N2) en Cornelis Cruls *Dronckaert die wonder siet* (3X1), waarin van een expliciete tafelspel-situatie evenmin sprake is? Bovendien sluit de parodie als zodanig nog niet uit dat deze in toneelvorm gegoten wordt. Voor een meer gedetailleerde afweging van argumenten voor of tegen opname van het spotsermoen in ons materiaal verwijzen wij naar par. 1 van ons hoofdstuk over de dramatische monoloog (3).

De diversiteit in maatstaven die Mone, Faral, Nicoll, Schoell, Wolthuis, Pleij en Hummelen hanteren, is illustratief voor de willekeur waarmee tot op heden de afbakening van toneelteksten van andere (dramatische) genres is geschied. Consequente doorvoering van de genoemde criteria leidt bovendien steeds tot voor ons weinig aanvaardbare conclusies. Accepteren we bijv. Mone's “Gesprächform” als discriminatief kenmerk, dan sluiten we daarmee dramatische monologen uit. De eis van aanwezigheid van een podium veronderstelt voor sommige van de toneelvormen waarmee wij ons hier bezighouden een te moderne wijze van ensceneren. Het gebruik van maskers mag essentieel zijn voor de *commedia dell'arte*, voor de Franse *farce* en het Nederlandse komische rederijersdrama wijst niets op een dwingend voorschrift in die richting.⁹⁹ De maatstaven van Faral en Nicoll stellen ons tot slot in het geheel niet in staat te onderscheiden tussen *voordracht* en *spel*.

Een factor die het trekken van een enigszins scherpe grens tussen toneel en andere (dramatische) genres stellig bemoeilijkt, is het in de 16e eeuw nagenoeg volledig ontbreken van het woord 'toneel' in de betekenis van “Samenstel van samenspraken tot uitbeelding van een gebeurtenis, bestemd om op een tooneel (...) vertoond te worden, tooneelstuk”.¹⁰⁰ De oudste en in de genoemde eeuw tevens enige vindplaats van de term¹⁰¹ die het *WNT* in deze betekenis citeert, treffen we aan in Mathtys Casteleins *Const van Rhetoriken* (1555):

“Vredynghe, up gherynghe, schuud in elc tenneel | Want de vuersyllabe wild haer te styf uutsteken” (blz. 44).

Veel gebruikelijker waren omschrijvingen als die welke we in het *Dictionarium te-traglotton* (1562) onder het lemma *Theatrum* en in Kiliaans *Etymologicum teutonicae linguae* (1599) aantreffen: “Tenneel, Stellaedsie oft timmeraedsie daer tvolck vergadert om de ghemeyne spelen te sien” (blz. 308), resp. “Tooneel. Theatrum, visorium: locus spectacula ubi ludi eduntur” (blz. 562).

Als gevolg van het ontbreken van een eenduidig 'toneel'-begrip vóór de Renaissance kunnen we niet voorkomen dat wat wij nu als zodanig beschouwen mogelijk niet geheel strookt met hetgeen de late Middeleeuwen en de Rederijker daar van

dachten. In een baanbrekend artikel heeft de Duitser Hans-Robert Jauss in 1970 daarom bepleit onze classicistische visie op pre-classicistische 'genres' of, zoals hij ze liever omschrijft, *historische families* (tekstgroepen die "als solche nicht abgeleitet oder definiert, sondern nur historisch bestimmt, abgegrenzt und beschrieben werden" [blz. 110]) eens en voor altijd te vergeten. De driedeling epiek/lyriek/dramatiek is naar zijn mening vóór de 18e eeuw onbekend: "Wo Grundunterscheidungen wie: zweckbestimmt oder zweckfrei, lehrhaft oder fiktiv, nachahmend oder schöpferisch, traditionell oder individuell, die seit der Emanzipation der Schönen Künste das Literaturverständnis regeln, noch nicht empfunden und reflektiert wurden, hat es auch keinen Sinn, mit einer diesem Emanzipationsprozess verdankten Dreiteilung der Dichtung zu arbeiten" (blz. 108).

Toch gaat de stap (het over boord zetten van de gewraakte driedeling) die Jauss laat volgen op de constatering dat bepaalde 'Grundunterscheidungen' ontbraken, naar onze mening te ver. We worden hier namelijk behalve met een literairhistorisch ook met een hermeneutisch probleem geconfronteerd. Kern ervan is het volgende dilemma: moeten we, in de wetenschap dat de 16e-eeuwer het onderscheid tussen epiek, lyriek en dramatiek niet kende of althans niet maakte, daaruit concluderen dat dit onderscheid dus ook niet bestond?¹⁰² Voor het genre van de *novella* is Jauss (1970) bijv. merkwaardig genoeg niet bereid zover te gaan: "Wenn die Novellentheorien einzelner Autoren zu eng oder zu partiell sind, um sich mit dem vielgestaltigen Prozess dieser fortschreitenden Systementfaltung und Systemkorrektur der Gattung zu decken, darf aus der Diskrepanz von poetischer Theorie und literarischer Produktion nicht einfach gefolgert werden, dass es eine gattungstypische Form der Novelle eben nicht gäbe" (blz. 123). Alleen al op grond van deze overweging zou het ons vrij staan *toneel* als literairhistorisch begrip te handhaven en naar eigen goeddunken in te vullen. Terwijl wij dit eerste inderdaad zullen bepleiten blijven we niettemin de mogelijkheden onderzoeken om met behulp van historische noties tot een nadere definiëring van het 'toneel'-genre te geraken.

In 16e-eeuwse poëtica's zag men er, zoals Irene Behrens helder heeft samengevat, overwegend van af om overkoepelende benamingen te hanteren voor het veelvoud van (sub)genres die in de literaire praktijk van die dagen onderscheiden en beoefend werden.¹⁰³ Bij pre-classicistisch genre-onderzoek lijken wij er dan ook goed aan te doen om ons voor een eerste oriëntatie te concentreren op teksten met eenzelfde genre-aanduiding: *esbattement*, *clucht*, *spel van sinne*, *factie*, etc. Ook Knight¹⁰⁴ constateert dat een dergelijk vertrekpunt niet onlogisch is. De hantering van dergelijke denominaties suggereert immers steeds een zekere eenheid, al is het niet onmiddellijk duidelijk welke *dominante*, om opnieuw met Jauss¹⁰⁵ te spreken, die eenheid tot stand brengt. Teneur of toon van een literair werk kan in de voor-classicistische periode even goed als zodanig hebben gefunctioneerd als willekeurig welk ander (vorm)kenmerk. Literaire werken kunnen zelfs tot meer dan één historische familie (genre) behoren. Ogenschijnlijk lijkt onze opdracht dan ook eenvoudig: we hoeven slechts op zoek te gaan naar dominanten die hebben geleid tot de invoering van genre-denominaties als *clucht* en *esbattement*. De meest voor de

hand liggende weg in dezen zijn de eigentijdse woordenboeken en het schaarse materiaal dat voor een Nederlandstalige poëtische theorie mag doorgaan.

Een significant voorbeeld van een ook als genre-aanduiding gebruikte term die voornamelijk bepaald wordt door een inhoudelijke dominante is de benaming *clucht*. Plantijns *Thesaurus theutonicae linguae* uit 1573 en Kiliaans *Dictionarium teutonico-latinum* uit 1574 omschrijven het woord als “Une sornette, farce, ou compte joyeuse. Facetiae, jocus, nugae, arum. fabula, dicta ridicula, logi” resp. als “Res ludicra, Ludicrum”. Gemeenschappelijk hierin is het element van ontspanning, of misschien zelfs wel het komische. De term zelf zegt echter niets over de vorm waarin dit gegoten wordt: tekstueel of niet-tekstueel, dramatisch of niet-dramatisch. Opmerkelijk is wel dat Kiliaan in zijn *Etymologicum* van 1599 expliciet onderscheid maakt tussen *kluchte* en *klucht-spel*. Laatstgenoemde term wordt weliswaar met behulp van de vrij algemene bewoordingen “Ludicrum, ludus” (blz. 243) omschreven, maar een suggestie van ‘toneel’ is in het onderscheid zelf reeds duidelijk aanwezig.

Soortgelijke observaties gelden voor het woord *esbattement*. Ook ten aanzien van deze term suggereren de woordenboeken namelijk zowel een niet tot het toneel beperkt toepassingsgebied als een komische dominante. Bij Kiliaan treffen we in het *Dictionarium teutonico-latinum* als omschrijving aan: “Ludus, Lusus, Oblectatio”. In 1562 wordt de term in het *Dictionarium tetraglotton* zelfs categorisch ondergebracht bij *Ludus* (blz. 185), een term die dit woordenboek met behulp van de volgende, ruime omschrijving definieert: “Spel. Cortswyle. Batement. Alderley schole daer men iet leert ende daer men hem oeffent als doer enigherhande spel. Spot, Gheckernye” (blz. 185r-v).

Literaire en niet-literaire zaken komen eveneens tot uitdrukking in de omschrijving die de eerder geciteerde *Thesaurus theutonicae linguae* van de term *spel* geeft: “Joeu, esbatement, & tout autre joeu en general”. Ook deze definitie van *spel* is dus niet tot teksten beperkt. Vergelijkbaar met het reeds opgemerkte onderscheid tussen *kluchte* en *klucht-spel* differentieert Kiliaan in 1599 eveneens de termen *spel* en *schouw-spel*.

Hoewel de conclusies naar aanleiding van dit beknopte onderzoek naar uitspraken in 16e-eeuwse woordenboeken over termen die ook als genre-denominaties gebruikt zijn zeer voorlopig moeten zijn, lijken uit de geringe hoeveelheid observaties toch enkele tendenzen te spreken. In de eerste plaats suggereren de woordenboeken in de termen *clucht* en *esbattement* een komische dominante, terwijl die bij *spel* duidelijk afwezig blijft. Dit zal evenwel niemand verbazen. Opmerkelijker is het feit dat alle drie het niet-exclusief op teksten betrokken zijn, laat staan op hetgeen wij nu als *toneel*teksten betitelen, gemeen hebben. Voor het woord *spel* geldt dit overigens ook nu nog in dezelfde mate; als ‘weinig gebruikelijk’ kenschetsen de hedendaagse woordenboeken daarentegen de niet-tekstuele betekenis die aan de term *klucht* verbonden kan worden.

Uitspraken over genre-kenmerken van *clucht* of *esbattement* zijn er in 16e-eeuwse

theoretische geschriften niet of nauwelijks. Interessant is een passage uit de voorrede ("Totten goetwillighen Leser") in de door Willem Silvius in 1562 vervaardigde uitgave van de Antwerpse *Spelen van sinne*:

"Als men een Comedie speelden (*in wiens plaetsse wy nu onse ebatementen ghebruyckende zyn* [curs., W.H.]) representerende ende voor ooghen stellende tghemeyn borghers leven, by brenghende diveerse affectien ende gheneghentheden den welcken doorgaens die ghemeyne menschen subject ende onderworpen zyn, alsdan was tspeeltanneel toegerust ghelyck eens middelbaers borghershuis, ende was deynde van den selven vol ghelucx, blyschaps ende vreuchden" (blz. A3r).

Hier legt een onbekend theoreticus, voor zover wij weten voor de eerste maal, een rechtstreeks verband tussen de oude Latijnse *comoedia* en het *esbattement*. Door het trekken van deze lijn suggereert hij bovendien dat het *esbattement* dient te beantwoorden aan de omschrijving die hij van de *Comedie* geeft. Aangezien soortgelijke uitlatingen in de 16e eeuw voor het *esbattement* verder onbekend zijn, is nu niet meer te controleren of de schrijver in kwestie een wijdverspreid gedeelde opinie verwoordde dan wel een voor tijdgenoten revolutionair standpunt betrok.¹⁰⁶

De uitnodigingen voor rederijkersfeesten en -landjuwelen leren ons omtrent de beoefende genres verder weinig opzienbarends. Voor het *esbattement* wordt meestal alleen iets over de lengte vermeld: tussen 400 en 500 verzen.¹⁰⁷ Over het (tijdelijke?) bestaan van een ongeschreven wet voor dit genre worden wij bij toeval geïnformeerd via de bewaardgebleven notulen van het Haagspel, volgend op het beroemde Antwerpse landjuweel van 1561. Zoals eerst uit dit document afgeleid kon worden, was tijdens dit feest voor het *esbattement* namelijk een maximum van vijf optredende personages gesteld: "is gemoveert swaricheyt aengaende den esbattemente by die van Turnhout gespeelt, uuyt dien aldaer ingebrocht wordende sesse sprekende personagien daer af deen als superabundant schynt te syn" en "dair op gehoirt hun verclaren, van gelycken oyck aengaet tgene dat meer dan vyf personagien in een esbattement gebrocht souden moghen worden".¹⁰⁸ Uit het feit dat deze eis niet in de bijbehorende kaart geformuleerd is, mag worden afgeleid dat zij voor de deelnemende kamers vanzelfsprekend was. De geringe hoeveelheid (om precies te zijn: achttien) aan deze eigenschap beantwoordende overgeleverde rederijkerskluchten doet anderzijds evenwel niet vermoeden dat het Antwerpse voorschrift ons op het spoor heeft gebracht van een wezenlijk kenmerk van het genre.¹⁰⁹ Bij ontstentenis van een volwaardige 16e-eeuwse Nederlandstalige poëtica hebben we dus helaas ook geen gegevens over de belangrijkste eigentijdse voorschriften omtrent de genres *clucht* en *esbattement*.

Uit het beknopte woordenboek-onderzoek kan niettemin de gevolgtrekking gemaakt worden dat de daar gevonden omschrijvingen niet zonder meer aansluiten bij de activiteiten van rederijkers zoals we die uit hun producten kennen. Bij de term *esbattement* lijkt er in dit opzicht zelfs sprake van een kloof. Gelijk we hierboven reeds opmerkten, is dit woord immers (gelijk o.a. blijkt uit de *esbattemen-*

ten van *sMenschen Sin ende Verganckelycke Schoonheit* (1D5), *tCloen van armoe* (1OG2) en *Het gelt* (1OG15)) beslist niet tot het komische genre beperkt.

De hantering van de genre-aanduiding *clucht* blijkt nog het dichtst tegen de woordenboek-betekenis aan te leunen. Anders dan *esbattement* wordt dit woord (blijkens *Een schoone ende gheneuchlicke historie oft cluchte van Heynken de Luyere* van Cornelis Crul en blijkens diverse *Clucht-Boecken*) immers zowel op toneel- als op narratieve teksten toegepast. Gemeenschappelijke trek van de desbetreffende werken is, ook volgens de contemporaine woordenboeken, niet de vorm maar de komische inhoud.

Uit dit alles blijkt dat we ons voor de selectie van te analyseren spelen onmogelijk kunnen verlaten op een in eigentijdse woordenboeken en theoretische geschriften aanwezig verondersteld genrebesef. De genre-aanduidingen *clucht*, *esbattement* en *spel*, zoals we die daar hebben leren kennen, zijn te ruim als selectiecriteria voor de vorming van een pre-classicistisch toneel- 'genre'. Om een verantwoorde keuze te maken, zullen we dus geheel andere wegen moeten inslaan.

1.5.2 Impersonatio

Bij een vroegere gelegenheid¹¹⁰ hebben we, naar het voorbeeld van vooral Jodogne¹¹¹, gewezen op het belang van *impersonatio*¹¹² bij het trekken van een scheidslijn tussen narratieve en dramatische teksten. Jodogne beschouwde het verschijnsel dat m.b.v. dit begrip uitgedrukt wordt als kenmerkender voor het drama dan actie, decor of sprekende personen: "Ce qui est le caractère exclusif du drame, c'est la désincarnation des personnes dites acteurs, assumant le rôle d'individus autres qu'eux-mêmes" (blz. 1). Zoals begrijpelijk is vanuit de Franse situatie, waar de *monologue dialogué* eveneens tot het toneel gerekend wordt, breidt Schoell het begrip verder uit over voorstellingen waarin een acteur meer dan één personage laat 'spreken'. Dat dit laatste afbreuk doet aan een suggestie van 'désincarnation' behoeft naar onze mening geen betoog. Onder *impersonatio* verstaan wij in het vervolg dan ook uitsluitend de één-op-één-relatie tussen acteur en personage.

De term *impersonatio* werd in Nederland, voor zover bekend, in 1938 door Aur. Pompen in de literatuur over het liturgische drama geïntroduceerd.¹¹³ Vervolgens komt hij lange tijd regelmatig in studies over de oorsprong van ons middeleeuwse toneel voor, totdat hij rond 1960 in de vergetelheid raakt. De eerdergenoemde auteur merkte over het begrip op, dat "men vergeet dat de voorstelling pas drama wordt, als het een nabootsende, mimetische voorstelling is, een uiting van de Spieltrieb, een acteren, een rol spelen, een doen-alsof, een comédie-spelen, een *Impersonatio*" (blz. 165). Anders dan hij hoopte, en met hem anderen, is het begrip literair-historisch echter nimmer toereikend geweest om er "de grenzen van het eigenlijke drama voldoende scherp [mee] te trekken" (blz. 165). Het *impersonatio*-principe blijkt in plaats daarvan namelijk slechts als karakteristiek kenmerk aangegeven te kunnen worden voor wat de Middeleeuwer als *genus dramaticum* betitelde. Deze laatste uitdrukking omvat, men zij er nadrukkelijk voor gewaarschuwd,

méer dan wat de moderne onderzoeker nu als toneel zou betitelen. Toch zal de *im-personatio*, als basisbeginsel van het *genus dramaticum*, ons uiteindelijk behulpzaam zijn bij de omheining van het corpus toneelteksten, dat in deze studie onderzocht wordt. Vandaar dat we er niet omheen kunnen een beeld te schetsen van de betekenis die de late middeleeuwer aan dit begrip *genus dramaticum* hechtte.

De uitdrukking *genus dramaticum*, gelijk die in de Middeleeuwen in literairtheoretische geschriften gehanteerd wordt, staat rechtstreeks in verband met Plato's opvattingen over de houding van een auteur ten opzichte van de door hem te behandelen stof in – let wel – narratieve teksten. De Griekse filosoof onderscheidde daarin drie 'genres'¹¹⁴: het *γενος διηγηματικον* of *απαγγελτικον*, het *γενος μιμητικον* of *δραματικον* en het *γενος μεικτον*. In het eerste geval is de dichter uitsluitend zelf aan het woord, in het tweede laat hij de personen zelfstandig spreken en handelen, terwijl het derde een mengvorm van beide is. Via Diomedes en Isidorus van Sevilla bereikte deze tripartitio in middeleeuwse poëtica's ongekende populariteit. Inmiddels was zij wel uitgebreid over het gehele terrein van de literatuur, inclusief niet-narratieve genres als de lyrische poëzie. Isidorus van Sevilla definieert de drie Platoonse *genera* dan ook als volgt:

“Apud poetas autem tres characteres esse dicendi: unum in quo tantum poeta loquitur, ut est in libris Vergilii Georgicorum; alium dramaticum, in quo nusquam poeta loquitur, ut est in comoediis et tragoediis; tertium mixtum, ut est in Aeneide. Nam poeta illic et introductae personae loquantur”.¹¹⁵

De vermelding in dit citaat van de termen *tragoedia* en *comoedia* (ter toelichting van het *genus dramaticum*) wekt, zeker in het licht van het hier besprokene, gemakkelijk enige verwarring of zelfs verbazing. Door het noemen van juist deze begrippen zou namelijk de indruk kunnen ontstaan dat de middeleeuwer dus toch enige notie van 'toneel' had. *Tragoedia* en *comoedia* betekenen tot ver in de Middeleeuwen echter iets geheel anders dan wat men er in de klassieke Oudheid en vanaf de Renaissance onder verstond. Kortweg komt het er op neer dat beide begrippen niet met het toneelkarakter van de desbetreffende antieke genres in verband werden gebracht, maar met hun droevige resp. blijde afloop. De Boethiuscommentator Notker Labeo (ca. 950-1022) omschrijft de twee genres bijv. als volgt:

“Tragoediae sint luctuosa carmina. álso díu sint. díu sophocles scréib apud graecos. de eursionibus regnorum et urbium. únde sint uideruuartig tien comoedias. án díen uuir ío gehórên laetum únde iocundum exitum”.¹¹⁶

De van Plato's driedeling schijnbaar afgeleide trits epiek/lyriek/dramatiek werd eerst aan het eind van de 18e eeuw in ruime kring als hoofdingeling van de literatuur geaccepteerd. De hantering van genre-benamingen stond, zoals door velen is opgemerkt¹¹⁷, tot aan die tijd evenwel nog geheel los van hetgeen later tot de bekende indeling zou evolueren. Problemen ontstonden dan ook vooral toen getracht werd alle oudtijds bekende genre-aanduidingen achteraf in het keurslijf van een op

deze driedeling gebaseerde poëtica te wringen.

Keren we echter weer terug naar de term *impersonatio*. Zij stelt ons in staat alléén die teksten te selecteren waarin personen in de directe rede met elkaar spreken. Het begrip levert ons daarentegen niet de sleutel voor de vraag welke concrete dramatische tekst als volwaardig toneelspel aangemerkt mag worden en welke niet. Uitgaande van een één-op-één-verhouding tussen acteur en personage biedt acceptatie van het begrip *impersonatio* ons vooralsnog slechts de mogelijkheid om narratieve teksten categorisch uit ons materiaal te elimineren.

Overzien we nu onze pogingen om met behulp van historische noties tot de onderscheiding van selectiecriteria te geraken voor een pre-classicistisch genre van het toneel, dan moeten we, samenvattend, erkennen dat noch het begrip *impersonatio*, noch de genre-aanduidingen *clucht*, *esbattement* en *spel* ons daartoe in voldoende mate in staat stellen. Het eerste criterium voert ons niet verder dan tot het *genus dramaticum*, voor het tweede geldt zelfs dat niet eens. Combineren we evenwel beide maatstaven, dan resteert een veel stringenter en tevens zinvol afgebakend terrein van onderzoek. Bij *cluchten* komt dit wel het duidelijkst aan de oppervlakte: de korte, als zodanig aangeduide verhaaltjes in *Clucht-boecken* hebben zodoende niets met toneel te maken. In algemene termen concluderen we daaruit: teksten, behorend tot het *genus dramaticum* en voorzien van een genre-aanduiding *clucht*, *esbattement* of *spel* mogen als toneelspelen beschouwd worden.

Het zal echter onmiddellijk duidelijk zijn dat de combinatie van dit tweetal criteria alléén tot een te rigoureuze selectie leidt. We kennen per slot van rekening genoeg teksten die *clucht*, *esbattement* noch *spel* heten, maar waarvan we wel kunnen veronderstellen dat zij tot het toneel gerekend moeten worden. Na met behulp van de twee genoemde maatstaven ons materiaal al te streng afgebakend te hebben, dienen we dus een derde criterium te vinden dat uiteindelijk tot een werkelijk acceptabele keuze van toneelteksten voert. Als aanvullende maatstaf zouden we gebruik kunnen maken van de voor rederijersdrama unieke tekstoverlevering. Veel toneelspelen zijn namelijk bewaard gebleven in handschriften, afkomstig van rederijerskamers. Niet zelden bevatten deze codices zelfs uitsluitend toneelteksten; daarvan zijn de verzamelingen van Cornelis Everaert, van de Roode Roos te Hasselt en, vooral, van *Trou moet blycken* de meest uitgesproken representanten. Maar als selectie criterium blijkt deze maatstaf toch al gauw onbruikbaar. Veel manuscripten bevatten namelijk tamelijk divers materiaal. Zo behoort het “nieuw lie[deke]n ter eeren [van] retoreca” in de collectie uit Brouwershaven¹¹⁸ stellig tot het *genus dramaticum*, terwijl iedereen het er anderzijds over eens zal zijn dat de desbetreffende tekst niet als toneel betiteld kan worden. Soortgelijke gevallen doen zich in rederijershandschriften om de haverklap voor. Het gemengde karakter (toneel en refrainen) van in gedrukte vorm bewaard gebleven bundels teksten ter gelegenheid van rederijersfeesten, maakt de overleveringsgeschiedenis als selectie-maatstaf zelfs nog problematischer. In plaats daarvan staat ons evenwel een aanzienlijk betrouwbaarder criterium ter beschikking, te weten: aanwijzingen voor concrete toneeluitvoeringen c.q. voor opvoeringsintentie.

1.5.3 Opvoering en opvoeringsintentie

Tot nu toe hebben we gezwegen over expliciete verwijzingen naar opvoeringen van (komisch) toneel. In de literatuur over toneel in de Nederlanden vóór de Renaissance is men, vooral als het om spelen gaat die in handschrift overgeleverd zijn of om teksten die buiten rederijkerswedstrijden om gedrukt zijn, uiterst spaarzaam met mededelingen omtrent de vraag wanneer nu van een echte toneelopvoering sprake is. Bovendien bestaat er, zoals we hierboven in par. 1.2 ten aanzien van de oorsprong van het middeleeuwse toneel eveneens constateerden, grote onenigheid over de criteria voor bewijzen daarvan. Natuurlijk kunnen we niet volstaan met onderzoek naar de *speelbaarheid* van teksten, aangezien alle teksten binnen het *genus dramaticum* per definitie beantwoorden aan dat kenmerk. We dienen juist op zoek te gaan naar bewijzen voor opvoeringen door acteurs of voor een opvoeringsintentie van de zijde van de auteur.

Belangrijkste maatstaf in dezen blijven uiteraard mededelingen omtrent concrete opvoeringen van spelen op dateerbare tijdstippen. De notitie die onmiddellijk volgt op de tekst van Jan van den Berghe's *esbattement van Hanneken Leckertant* (1OG17): "gespeelt by die Vyolieren van Antwerpen in die feeste der Lelyen in Diest anno 1541"¹¹⁹ laat wat dat betreft qua duidelijkheid niets te wensen over. Aan archivalische bewijzen voor toneelopvoeringen kan even grote waarde worden toegekend. Zo leidt Van Eeghem (1937) de opvoeringsdata van *Twee sotten* (1H2) en *Drie sotten* (1H3) af uit de eerdergenoemde verhoren naar aanleiding van vermeende schandaleusheid van beide spelen.¹²⁰ Maar ook uit de materiële omstandigheden waarin een handschrift is overgeleverd (*Haestbedrogen en Vrou Pluyse* (1U9) en *Scavuyt* (1U10) zijn bijvoorbeeld in de vorm van acteursrollen bewaard gebleven) kan worden afgeleid dat een tekst voor opvoering bedoeld moet zijn geweest. Laatste krachtige bewijs voor de opvoeringsintentie van een tekst is tenslotte de aanwezigheid van toneelaanwijzingen. Zelfs wanneer een spel nooit is opgevoerd geweest, geeft het voorkomen ervan aan dat de auteur de tekst in kwestie er wel voor bedoelde.

Van teksten, (1) behorend tot het *genus dramaticum*, waarvan (2) geen opvoeringen bekend zijn of die geen aanwijzingen bevatten voor opvoeringsintentie, en die (3) niet voorzien zijn van de genre-aanduidingen *clucht*, *esbattement* of *spel*, moet samenvattend betwijfeld worden of zij als toneelspel aangemerkt kunnen worden. Gedrukte werken zullen in dit opzicht eerder tot twijfel aanleiding geven dan handschriftelijk overgeleverd materiaal. Immers, de vorm alleen al waarin de tekst gepresenteerd wordt doet uitkomen dat op een verschillend publiek gemikt wordt. In incidentele gevallen zal het niet gemakkelijk zijn te beslissen of we 'slechts' met een dramatische tekst te maken hebben dan wel met een toneelspel. Als extra criterium lijkt alleen nog acceptabel de *analogie* met een ondubbelzinnig als toneelspel te karakteriseren tekst: het als "tafelspel" betitelde spel van *Een lansknecht die teghen zyn schaduwe vecht* (3U2) maakt het bijv. alleszins aannemelijk dat ook *De lans-*

knecht (1A2) als drama beschouwd mag worden. Natuurlijk blijven de grenzen tussen het dramatische en het drama tot op zekere hoogte onscherp en hypothetisch. Het houvast dat we ondervinden van de hierboven vermelde criteria *impersonatio*, 'genre-aanduiding' en 'opvoering/opvoeringsintentie' staat vooral ten dienste van de onderzoeker-achteraf.

Een en ander houdt onvermijdelijk consequenties in voor de karakterisering als toneel van teksten die tot op heden niet als zodanig aangemerkt werden en omgekeerd. Het *Coninc Spel* (fol. J1v-J6v) in *Dboeck der amoreusheyt* uit 1563 zou op grond van zijn benaming (*spel*) tot het toneel gerekend moeten worden. Hetzelfde geldt voor het als *Factie* aangeduide refrein van de Mechelse rederijkerskamer De Peene, dat tijdens het Antwerps Landjuweel van 1561 werd gespeeld. De onduidelzinnige opvoeringsintentie die achter dit monoloog-refrein schuil gaat (andere refreinen worden eveneens wel "ghepronunciert", "ghesproken" of zelfs "vertooght"¹²¹ – zij worden [behoudens als onderdeel van een spel] evenwel nimmer "gespeelt"; omgekeerd werden de spelen van Gent in 1539 wel "vertooght") maakt deze tekst zonder enige twijfel tot een toneelspel.¹²² Omgekeerd zouden we twijfels moeten koesteren omtrent het karakter van de redactie die is overgeleverd van *Mariken van Nieumeghen* (4 03): vanuit middeleeuws standpunt behoorde dit verhaal immers niet tot het *genus dramaticum* maar tot het *genus mixtum*. Een mengvorm van auctorieel vertellen en directe rede (*sermocinatio*) van de optredende personages is kenmerkend voor dit *genus*.¹²³ De aanwezige dialogen vermogen geen kracht bij te zetten aan de argumenten van diegenen die ten aanzien van deze tekst menen met een zuiver toneelspel te maken te hebben. Maar die laatste opvatting wordt eigenlijk al sinds lang door niemand meer verdedigd.

1.6 'Delectatief' toneel

Nu de grenzen tussen het dramatische en het drama globaal zijn vastgelegd, wordt het, met het oog op beantwoording van de vraag wat de omschrijving 'komisch toneel' vóór de Renaissance inhoudt, tijd om binnen het drama onderscheid aan te brengen tussen de verschillende toneelgenres. De vraag naar zulke 'subgenres' dient uiteraard losgekoppeld te worden van door rederijkers aangebrachte genre-aanduidingen als *clucht*, *esbattement*¹²⁴ of *spel*. De termen waarnaar wij hier op zoek zijn beogen immers een literairhistorische classificatie, niet de reconstructie van een temporeel bepaalde impliciete poëtica. Natuurlijk kunnen eigentijdse onderscheidingen en noties dienaangaande ons wel behulpzaam zijn bij de samenstelling van een dergelijke indeling, maar grondslag ervan zijn zij niet.

In het overgrote deel van de studies naar ontstaan, omvang en ontwikkeling van middelnederlands drama spreekt men van wereldlijk toneel enerzijds en geestelijk toneel anderzijds. De gegevens waarover Nederlandse toneelhistorici in de vorige eeuw beschikten leken dan ook onontkomelijk tot zo'n tweedeling te voeren. Naast de kerkelijke liturgie meende men rekening te moeten houden met een tweede in-

spiratiebron: stad- en hofleven. Afgezien van de eventuele afhankelijkheid van de ene soort van de andere, zou de eerste sfeer dan tot geestelijk toneel hebben gevoerd, de andere zou tot het ontstaan van wereldlijk toneel aanleiding hebben gegeven. Hoewel het uitermate kwestieus genoemd mag worden of het juist is de oudste vormen van middeleeuws toneel op deze wijze te benaderen (in par. 1.2 hebben we reeds enkele uiteenlopende theorieën omtrent de oorsprong van middelnederlands toneel besproken), is de indeling in geestelijk/wereldlijk tot op heden niettemin een schier onaangevochten classificatie. Leendertz (1899-1907) is als een der weinigen ervan overtuigd, dat Middeleeuwers "zeker geen onderscheid maakten tusschen geestelijke en wereldlijke drama's" (blz. XCV). Enkele jaren later kiest hij dan ook voor een indeling in komisch en ernstig toneel.¹²⁵

Met betrekking tot het middelfranse toneel trekken sommige onderzoekers, in de wetenschap dat een onderscheid tussen komisch en tragisch voor de desbetreffende periode onbekend was, eveneens lijnen tussen geestelijk en wereldlijk. Daarnaast scheiden anderen ernstig en komisch drama, weer anderen geestelijk en komisch. Verschillende geleerden hebben op de ontoereikendheid van zulke tweedelingen gewezen. Geen van de genoemde antoniemenparen stelt de onderzoeker namelijk in voldoende mate in de gelegenheid het gehele Franse materiaal in twee duidelijk van elkaar onderscheiden groepen in te delen. Lewicka (1974) blijft met een "résidu des pièces 'hybrides', difficiles à étiqueter" (blz. 17) in haar maag zitten. Pinet¹²⁶ stoot zijn hoofd tegen eenzelfde probleem en vindt het daarom hoog tijd dat wij ons maar weer eens met andere dan genologische zaken gaan bezighouden.

In zijn *Aspects of genre in late medieval French drama* analyseert Alan Knight het probleem grondiger dan tot dusverre was geschied. De in het verleden gepresenteerde tweedelingen lijden naar zijn mening stuk voor stuk aan hetzelfde euvel. Alle geven namelijk een onvoldoende verklaring voor de aanwezigheid van komische elementen in (diverse soorten van) middeleeuws toneel. Een grens tussen komisch en geestelijk toneel, gelijk Petit de Julleville hanteert, maakt het bijv. onmogelijk het voorkomen van lachwekkende passages in geestelijk toneel afdoende te verantwoorden. Dezelfde conclusie geldt voor het onderscheid geestelijk/profaan, aangezien komisch toneel stellig tot de laatste categorie gerekend moet worden. De dichotomie ernstig/komisch geeft volgens Knight gemakkelijk aanleiding tot anachronismen, in zoverre zij het middeleeuwse drama daarmee weer als voorloper van de jongere genres van komedie en tragedie beschouwt. Slachtoffer van de tot op heden geaccepteerde indelingen is de Franse *moralité*, waaraan, bij gebrek aan beter, veelal een plaats binnen het komische toneel toegewezen wordt. Petit de Julleville's beslissing toneelspelen met die genre-aanduiding bij het komische onder te brengen, wordt – weliswaar niet zonder dat men zich daarover in meerdere of mindere mate verwondert – door velen nog steeds herhaald.

Knight trekt uit het overzicht van deze chaotische situatie een verstrekkende conclusie: "We must therefore abandon the categories of religious, serious, comic, and profane as generic classifications of medieval plays." Maar, voegt hij er aan toe: "This is not to say that we must necessarily stop using these words as descriptive terms – they are, after all, part of our mental world – but as terms for classi-

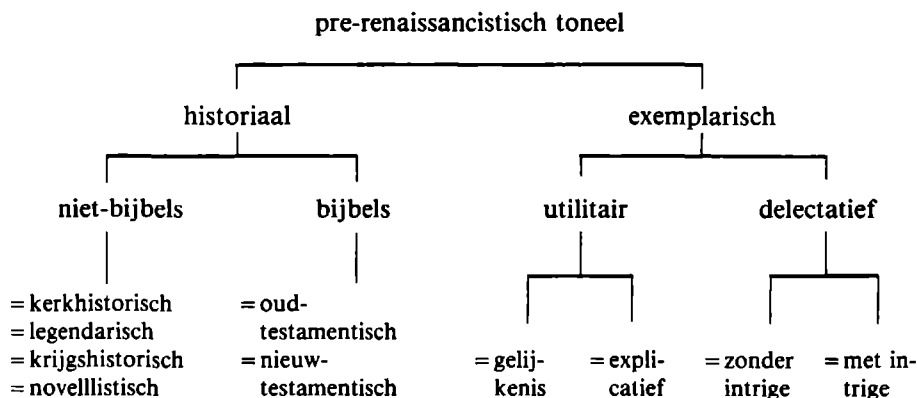
fying plays according to genre, they are not meaningful" (blz. 14).

Behalve zich uit te putten in afwijzing van de categorieën komisch, ernstig, geestelijk en wereldlijk als contrastieve dichotomieën, schetst de Amerikaanse geleerde een alternatief voor een meer verantwoorde wijze van onderverdeling in categorieën van het middeleeuwse toneel. De auteur tekent in dit kader overeenkomsten aan tussen een opmerking in Augustinus' *De ordine* met betrekking tot twee onderscheiden functies van de misviering en de wijze waarop in de Middeleeuwen toneel in soorten zou kunnen uiteenvallen: "On the one hand there were plays concerned with the ways of God among men, and with his historical manifestation in the Bible and the lives of the saints. (...) On the other hand there were plays concerned with the ways of men among themselves, and with the moral nature of individual and collective human acts" (blz. 17). In de kerkelijke eredienst was de Middeleeuwer enerzijds vertrouwd met een liturgie als herbeleving van Christus' leven en sterven, anderzijds met de preek als morele les voor de gelovigen hier en nu. Deze twee functies kunnen volgens Knight omschreven worden als *memoriaal* resp. *exemplarisch*. Duiden we het ene aspect met betrekking tot literaire teksten vervolgens aan met de term *histoire* en het andere met *fiction*, dan mogen we, aldus de onderzoeker, het bijbelse toneel alsmede de dramatiseringen van wereldlijke geschiedenissen en hagiografieën tot de eerste, *morality plays* en *farces* tot de tweede soort rekenen.¹²⁷

Knights poging het toneel van de Middeleeuwen met behulp van het antoniemenpaar *histoire/fiction* genologisch in te delen behoeft voor toepassing op de Nederlandse situatie correctie en uitbreiding. Zij herinnert ons aan een vergelijkbare classificatie in Hummelens *Repertorium van het rederijersdrama*. Zo voert de laatstgenoemde auteur als aparte klasse eveneens het type van de zgn. *historiaalspelen* op. Daaronder verstaat hij teksten die, evenals in het geval van Knights *histoire*, "de dramatiseringen van een (ernstig) episch gegeven" (blz. 12) omvatten.¹²⁸ Anders dan Knight plaatst Hummelen naast deze groep niet één, doch vier restcategorieën: explicatief toneel, gelijkenisspelen, kluchten en komische spelen zonder intrige. Uit de verschillende typering van het vijftal aldus onderscheiden soorten blijkt reeds dat de classificatie in zijn geheel niet stoelt op eenduidige criteria. Maar, zoals ook Hummelen te kennen geeft, de diverse klassen zijn niets meer "dan in hun begrenzing weinig omstreden groepen" (blz. 12); hij beschouwt ze met andere woorden (nog) niet als '(sub)genres'.

Toch gaat achter de door Hummelen aangevoerde klassen een in zekere mate sluitend systeem schuil. Combineren we namelijk zijn aantekeningen in het *Repertorium* met die van Knight, dan blijkt een typologie van het middeleeuwse toneel, gebaseerd op de *sensus litteralis* van de tekst, zelfs op tamelijk acceptabele wijze oplosbaar. In de eerste plaats dienen we daartoe in te zien dat de klasse der *historiaalspelen* een verdeling op een hoger niveau vertegenwoordigt dan die van bijv. het explicatieve spel. Een tweede wijziging betreft Knights term *fiction*. Op het gevaar af spraakverwarring te veroorzaken, doordat het woord in studies over middeleeuwse literatuur afgeleid wordt van *exemplum* en niet beperkt is tot fictionele

teksten, zouden we het begrip *fiction*, met het oog op de mogelijkheid tot verdere uitsplitsing, namelijk liever vervangen door het adjectief *exemplarisch*. Naast een vorm van drama die we 'historiaal' noemen, bestaat er dus een tweede hoofdgroep. Deze laatste tak staat een nadere indeling in expliciet en impliciet belerend toe, uitgedrukt met behulp van de termen *utilitas* en *delectatio*.¹²⁹ Verder is het mogelijk beide laatste twijgen op hun beurt uit te splitsen. De *utilitas*-twijg omvat dan het gelijkenisspel (vanwege het enigszins historische karakter dicht tegen de linker tak aan geschoven) en het explicatieve spel. De *delectatio*-twijg is tenslotte opgebouwd uit spelen die, afgezien van proloog en epiloog, aan het publiek geen expliciete belering voorhouden.¹³⁰ Bij dit laatste gaan wij, ter onderscheiding van het aangrenzende explicatieve toneel, ervan uit dat, behoudens enkele uitzonderingen¹³¹, spelen waarin meer dan de helft van de aanwezige personages allegorische namen dragen niet tot het delectatieve genre behoren. Zij kan tenslotte ingedeeld worden in delectatieve spelen met of zonder intrige. In schematische vorm:



We beseffen terdege dat dit schema enkele vooralsnog tamelijk ongenueanceerde categorieën omvat en verdere detaillering behoeft. Zo dreigt het explicatieve spel als toneelgenre een vergaarbak te worden van een hoeveelheid zeer uiteenlopende toneelvormen: naast een politiek spel als *Het cooren* (1OF1) staat bijv. het tafelspel van *Licht, Aerde en Mensche* (3M2), Everaerts *Hooghen Wynt ende Zoeten Reyn* (1B6) of *Den boom der schriftueren* (3A3). Dit neemt echter niet weg dat in alle spelen van deze categorie de expliciete les voor de toeschouwer centraal staat. En dat is dan ook precies het criterium dat de vorming van dit omvangrijke (sub)genre bepaalt. Nader onderzoek moet het mogelijk maken uiteindelijk beter vat te krijgen op deze toneelsoort.

De hier voorgestelde genre-theorie voor pre-Renaissancistisch toneel in de Nederlanden biedt het voordeel dat problematische kwalificaties als 'wereldlijk', 'geestelijk', 'ernstig' en 'komisch' vermeden kunnen worden. Het tweetal belangrijkste dichotomieën (historiaal/exemplarisch en utilitair/delectatief) zal overlappingen wellicht niet geheel uitsluiten, maar bezit anderzijds stellig een veel groter

discriminatief karakter dan de tot dusverre gehanteerde benamingen.

Het geheel overziend zal het de lezer duidelijk zijn, dat wanneer wij in deze studie over *komisch* toneel spreken, wij het oog hebben op de delectatieve tak in bovenstaand schema.

1.7 Noten

1. De term *rederijersklucht* gebruiken wij, ter onderscheiding van de ruimere uitdrukking 'komisch rederijersdrama', voor komische toneelspele die gebouwd zijn op een intrige. Wat we onder een 'intrige' verstaan, leggen we uit in par. 4 van hoofdstuk 2.
2. Vgl. Ten Brink 1897, blz. 241.
3. Vgl. Lerner 1967-1968, blz. 409.
4. Kindermann (1957-1959, I, blz. 409) merkt verwantschap op van *Truwanten* (0A8) met het Engelse *Interludium de clerico et puella* (uitgeg. door Chambers 1903, II, blz. 324-326). Alleen al het feit dat van het eerste spel uitsluitend het slot en van het tweede slechts het begin is bewaardgebleven, maakt bewijsvoering in dezen nagenoeg onmogelijk.
5. Vgl. Coigneau 1980-1983, II, blz. 235. Onderzoekers naar de Franse *farce* beschouwen dit genre nog steeds als puur realistisch. Recentelijk merkte Konrad Schoell in zijn lezing over "La vie quotidienne selon la farce" (in: *CAIEF*: 37 (1985), blz. 39-54) tijdens het 36e Congres van de 'Association Internationale des Etudes Françaises' hieromtrent nog op: "comme tout le monde s'accorde pour l'affirmer, la farce est un genre de théâtre réaliste" (blz. 41).
6. Van Vloten 1877, blz. 2. Een uitgesproken vertegenwoordiger van deze opvatting in Duitsland is Beck (1930).
7. Vgl. Enklaar 1950 en 1952, Gessler 1939-1940, Gorissen 1952, Van Haver 1975, Van Herk 1917, De Keijser 1929 en 1932-1933, Leendertz 1918, Van Lessen 1932, Mak 1951a en 1951b, Stutterheim 1942 en De Tollenaere 1939 en 1956.
8. Studies over de *sottie* komen daarvoor in mindere mate in aanmerking, aangezien dit 'subgenre' in de Nederlandse komische toneelliteratuur vrijwel niet vertegenwoordigd is. Een der weinige uitzonderingen daarop is het tafelspel van *Drie sotten* (1H3). Zie voor een verdere bespreking van dit aspect met betrekking tot dit spel, noot 69 van hoofdstuk 4.
9. Creizenach (1911) legt juist wel een rechtstreeks verband tussen het toneel in de Nederlanden en dat in Frankrijk: "das wenige zeigt, dass der mittelalterlich-französische Stil noch weiter fortwirkte" (III, blz. 401). Zo ook Immink 1913, blz. XXXVI. De Bock (1958) is voorzichtiger in zijn aantekening "dat de Franstalige (Noord Franse) en de Nederlandstalige dramaturgie in deze periode [de 15e eeuw, W.H.] een eenheid hebben gevormd tegenover die van de omringende landen, wat niet wil zeggen dat de Nederlandse dramaturgie van de Franse afhankelijk zou zijn" (blz. 179).
10. Voor inhoudelijke overeenkomsten tussen *farces* en rederijerskluchten enkele voorbeelden ter illustratie.
De Farce de Jolyet vertoont in het motief van de man die meent gevaar te lopen jaar-

lijks twaalf kinderen bij zijn vrouw te verwekken gelijkenis met *Een boer en meester Marten* (10G5). In *Martin de Cambray* wordt evenals in *Droncken Claes* (3R3) een vrouw voor de ogen van haar echtgenoot door haar als duivel verklede minnaar geschaakt. Zowel in *Les deux savetiers* als in *Crimpert Oom* (1P9) worden een gierige rijkaard 99 muntstukken afhandig gemaakt door iemand die eerder beweerde, voor het geval hem een dergelijk wonder mocht overkomen, er van God of Maria niet één minder dan 100 te zullen accepteren. Drie Venusjankers jagen elkaar in *Trois Amoureux de la Croix*, evenals in *De drie minners* (1F4) en in *De bedrogen Minnaars* (1L1), de stuipen op het lijf wanneer zij als dood en duivel vermomd op het kerkhof verschijnen.

11. Ter onderscheiding van rederijerskluchten spreken we in het vervolg over *prozakluchten*, wanneer we daarmee de korte, voornamelijk in zgn. 'kluchtboeken' overgeleverde komische verhaaltjes willen aanduiden.
12. Vince 1984, blz. 145.
13. Vgl. Creizenach 1911, I, blz. 367-373 en 403-406; Borchardt 1935, blz. 128-148; Hunninger 1955, blz. 88-93 en 1964, blz. 244-253. Kindermann (1957-1959) bespreekt in het eerste deel (blz. 409-410) van zijn grote *Theatergeschichte Europas* de sotternieën uit het 'Handschrift Van Hulthem' en stelt een behandeling van de abele spelen in het tweede deel in het vooruitzicht. Van deze spelen aldaar evenwel geen spoor...
14. Vgl. o.a. Axton 1974, blz. 162 en Brett-Evans 1975, II, blz. 126 en 140.
15. Vgl. Schoell 1975, blz. 38-39. Terwijl dit 14e-eeuwse voorbeeld als een tamelijk late ontwikkeling bestempeld moet worden, verwijst de schrijver voorts nog naar een soortgelijke inlassing van een niet bewaard gebleven *farce* in het 15e-eeuwse *Mystère de Saint Eloi*.
16. De voor dit predicaat in aanmerking komende teksten worden uitvoerig besproken door Creizenach (1911, I, blz. 1-42).
17. Vgl. Frank 1954, blz. 8. Een reproductie van deze afbeelding o.a. bij Tydeman (1978, blz. 50).
18. Vgl. Creizenach 1911, I, blz. 6 en Frank 1954, blz. 8.
19. Tydeman 1978, blz. 48. Vertaling: "een *orchestra* was nu een toneelstelling, waar een danser kon optreden, of (waar) twee (sprekers) onderling (konden) discussiëren. Daar nu bestegen de dichters, de *comoedi*- en de *tragoedi*-dichter, (de stelling) om voor de prijs te strijden, (en) terwijl zij deze (lees: hun zangen) zongen begeleidden anderen (de tekst) met gebaren". De illustratie uit de gewraakte Terentius-codex bevindt zich op blz. 50. Dr. C.H. Kneepkens is behulpzaam geweest bij de vertaling van enkele in dit hoofdstuk voorkomende Latijnse citaten, waarvoor hierbij hartelijk dank.
20. Op het belang van de drama's van Hrotsvitha van Gandersheim, en tevens op haar functie als verbindende schakel tussen klassiek en modern toneel wees in Nederland o.a. Perk (1878).
21. Schoell (1975, blz. 94-107) geeft de voorkeur aan de term 'Wirklichkeitsdarstellung' (afgeleid van Auerbachs 'dargestellte Wirklichkeit') boven 'realisme', aangezien dit laatste woord te zeer op 19e-eeuwse verhoudingen betrekking heeft.
22. Het begrip "Spielhaltung" valt bij Schoell (1975) uiteen in twee aspecten: enerzijds de onbekommerde, vrolijke overmoed die personages in komische genres typeert, anderzijds "den weiten Kreis der Illusionen, zu der wir Verstellung (feinte), Theaterhaftigkeit und Spiel mit dem Publikum rechnen möchten" (blz. 108).
23. Vgl. Schoell 1975, blz. 48. Hetzelfde geldt volgens deze auteur overigens ook voor de *fabliau*.
24. Vgl. Rey-Flaud 1982, blz. 113.

25. Vgl. Rey-Flaud 1982, blz. 136.
26. Faral (1911) omschrijft dit begrip als volgt: "Par 'mime dialogué', ou par 'monologue dialogué', nous désignons un genre dramatique qui ne suppose pas de mise en scène régulière, et qui se distingue du drame proprement dit, moins par la nature des sujets, que par la façon de les traiter et de les représenter. Il est illustré par des pièces à plusieurs personnages, que jouait un acteur unique, pourvoyant seul à tous les besoins de la représentation et remplissant à la fois tous les rôles" (blz. 238). Duidelijker in zijn omschrijving van het verschijnsel is Picot (1886-1888), echter zonder daarbij de term *monologue dialogué* te vermelden: het zijn "dialogues à un seul personnage dans lesquels le même acteur se répondait à lui-même en changeant sa voix ou son visage" (blz. 361).
27. Vgl. Schoell 1975, blz. 53.
28. Vgl. Knight 1965, blz. 33-35.
29. Vgl. Leroux 1964, blz. 848.
30. Vgl. Chambers 1903, I, blz. 25 en Faral 1911, blz. 1-24. Hunningher (1995, t.o. blz. 64, 68 en 69) publiceert enkele illustraties uit Franse liturgische handschriften waarop duidelijk herkenbare jongleurs afgebeeld worden.
31. Een tot in de 20e eeuw ononderbroken mimus-traditie bepleit Hermann Reich in *Der Mimus: Ein Litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*. Berlin 1903. Volgens de auteur in kwestie is de middeelfranse *farce* in zekere zin een voortzetting van het genre van de mimus. Vooral de erin optredende typen van personages (schoenlappers, kleermakers, ketellappers, marktkooplieden, artsen, advocaten, pochende soldaten en zotten) suggereren naar zijn mening een gewisse invloed van het klassieke drama op het middeleeuwse komische toneel (vgl. blz. 845). Uit het nederlandstalige repertoire licht Reich (op blz. 847-848) *Rubben* (OA10) en *Playerwater* (2 29).
32. Vgl. Gautier 1886, blz. 106-107 en 190; Creizenach 1911, I, blz. 93 en Nicoll 1931, blz. 194.
33. Nog in 1964 opent Hunningher een artikel, waarin hij voor een internationaal forum van toneelhistorici aandacht voor de abele spelen opeist, met de uitspraak: "In the discussion of medieval drama, the religious plays usually come first. For the Low Countries, however, it is different: there the secular drama precedes" (blz. 244).
34. Vgl. Siegenbeek 1826, blz. 42. Van Kampen (1821, blz. 35) laat de activiteiten van de kamers van rhetorica onmiddellijk volgen op die der grafelijke sprekers.
35. Zie met name de opsomming daarvan bij Worp (1904-1908, I, blz. 17-21) en Van Puyvelde (1922).
36. Zie bijv. Snellaert 1838, blz. 97; Snellaert 1855, blz. 62 en Prinsen 1916, blz. 143.
37. Van Wyn (1800) definieert *sprekers* als "een byzonder soort van Kamerspeelers, die mede, 't zy alleen, 't zy met hun beiden (want ik vinde 'er nooit meerder te saamen); zo lange zy niet in dienst van een' der Grooten waren aangenomen; omreizende, zig verleedigden, om waare of verdichte Gevallen of Zedelessen, in rym of onrym, door hun zelve of door anderen gemaakt, en toen, in 't algemeen, *Sprooken* genoemd, aan de Hoven, of in de Slooten en Wooningen der Aanzienlyksten, op te snyden en, denklyk met eenige gebaerden, uit te spreken" (I, blz. 335).
38. Worp (1904-1908, I, blz. 74) vermeldt uitvoerig wie de mening van Van Wyn hebben bevestigd.
39. Vgl. Wybrands 1876, blz. 245.
40. Vgl. Ten Brink 1897, blz. 217-218; Van Puyvelde 1922, blz. 911; Wijngaards 1962, blz. 325-326 en Knuvelde 1970, blz. 295. Van Mierlo (1949, blz. 37) ziet tussen spel van

zinne en sproke nog een duidelijk verband; Te Winkel (1922, blz. 151) vermoedt een relatie tussen *sproke* en *abel spel*.

41. Vgl. Jonckbloet 1885, blz. 332 en Worp 1904-1908, I, blz. 82.
42. Van Mierlo 1949, blz. 37; dergelijke opmerkingen reeds bij Jonckbloet (1855, blz. 510). Zie ook: Van Mierlo 1950, blz. 12-13 en Van Mierlo 1928, blz. 232. In het buitenland zijn vergelijkbare opvattingen verdedigd door Frank (1954, blz. 215) en Frappier (1960, blz. 26 en 34).
43. Vgl. Kalf 1889, blz. 289; Ten Brink 1897, blz. 218; Te Winkel 1922, blz. 151, Van Puyvelde 1922, blz. 911 en Wolthuis, 1929, blz. 22. De Vooys (1973, blz. 33) en Walch (1947, blz. 72) spreken ten aanzien van de sotternieën over 'gedramatiseerde anecdoten'. Moltzer (1875, blz. LVI) signaleert verwantschap met sproke en boerde, maar blijft voorzichtig. Hij merkt op dat "menige Fransche farce, Engelsche interlude en Nederlandsche cluyte de dramatisering is van zoo'n kluchtig verhaaltje of er althans sprekend op gelijk."''
44. Vgl. verder Gallée 1873, blz. 40; Jonckbloet 1885, blz. 332 en Worp 1904-1908, I, blz. 95.
45. Dezelfde opvatting is onlangs uitvoeriger verdedigd door Knight (1977-1978).
46. Vgl. Leendertz 1909, blz. 46.
47. Vgl. Von Hellwald 1874, blz. 2; Ramondt 1942, blz. 174 en Walch 1947, blz. 66.
48. Vgl. Schoell 1975, blz. 54-59.
49. Ursula Peters (1983) ontkent zelfs categorisch iedere invloed van de stad op het ontstaan van een 'stedelijke' literatuur in de 13e en 14e eeuw: "die hier behandelte 'Übergangszeit' des 13. und 14. Jahrhunderts liefert zwar genügend Beispiele für 'Literatur in der Stadt', jedoch kaum Anhaltspunkte für die Anfänge einer spezifisch städtischen Literatur im Sinne meistersingerlicher Dichtungspraxis oder stadtbezogener Unterhaltungs- und Schulliteratur des Spätmittelalters" (blz. 294).
50. Vgl. Rey-Flaud 1982, blz. 58-113.
51. Ten Brink (1897, blz. 237) meent de stof van *Playerwater* (2 29) te herkennen in de *fabliau* 'Le povre Clerc'.
52. Vgl. Meijling 1946, blz. V.
53. Vgl. Enklaar 1943, blz. 19-21.
54. Vgl. Enklaar 1943, blz. 77-78.
55. Van Rijnbach 1926, blz. LIII-LIV; Pleij 1983, blz. 173-175 en Cluchtboeck 1637, blz. 54-57.
56. De Jong (1934, blz. 5-6) merkt voor dit esbattement verder nog verwantschap met een *novella* van de Italiaan Franco Sacchetti en met een vertelling in Nicolas de Troyes' *Grand Parangon des nouvelles nouvelles* op.
57. Vgl. o.a. Van Rijnbach 1926, blz. LII-LIV en Daan 1971, blz. 12-13.
58. Vgl. Pleij 1983, blz. 102-103.
59. Ook het 68e verhaal van deze bundel is een omkering van een in dramatische vorm bekend gegeven: *Le cuvier*. In deze Franse *farce* draagt een kwade vrouw haar man schriftelijk allerlei huishoudelijke karweitjes op. De sul herwint de heerschappij thuis eerst nadat zijn vrouw in een tobbe is gevallen en hij haar weigert te redden omdat dit niet in zijn briefje vermeld staat. Vgl. Bowen 1967, blz. 15-34 en Pleij 1983, blz. 100.
60. Van der Laan 1938, blz. 95.
61. Vgl. Cluchtboeck 1637, blz. 163-164 en Bowen 1967, blz. 53-124.
62. Vgl. Pleij 1983, blz. 72.
63. Van Kampen (1981, blz. 86) meent in Everaerts *Stout ende Onbescaemt* (1B11) nog de

burgerlijke encensering van een passage (blz. 55-58) in *De pastoor van Kalenberg* te kunnen herkennen.

64. Vgl. Waterschoot 1979, blz. 8-10.
65. Vgl. De Jong 1934, blz. 8-10.
66. Vgl. Prinsen 1903, blz. 570-572.
67. Vgl. Muller 1899-1920, blz. 575 resp. 583-585.
68. Vgl. Pleij 1975, blz. 97.
69. Vgl. de tiende fabel uit het zevende boek in: *Oeuvres de J. de La Fontaine*; nouvelle édition par M. Henri Regnier. Deel II, blz. 145-154. Paris, 1884.
70. Vgl. Roemans 1982, blz. 18.
71. Alleen *Truwanten* (0A8) mist een soortgelijke benaming doordat het opschrift en een hondertal verzen verloren zijn gegaan.
72. Vgl. Hummelen 1968, blz. 92 en Stoett 1932, blz. 27.
73. Vgl. Aubailly 1975, blz. 12 en Schoell 1975, blz. 8 en 39.
74. Vgl. Van Puyvelde 1912, blz. 12.
75. Van Autenboer 1962, blz. 80 en Viaene 1974, blz. 186.
76. Zie bijv. de titelpagina van de Delftse druk van *Elckerlyk* (4 01): "Hier beghint een schoen boecxken | ghemaect in een maniere van enen | spele oft batimente". (Vgl. *De spiegel der zaligheid van Elckerlyk*; naar de bewaarde bronnen uitgegeven door M.J.M. de Haan, met medewerking van B.J. van Delden. Leiden, 1979, blz. 18.)
77. Willems 1840, blz. 414.
78. Van Autenboer 1978-1979, blz. 145.
79. Vgl. blz. 377 van: Ph. Blommaert. "Tooneelgenootschappen te Gent". In: *Belgisch Museum*: 10 (1846), blz. 364-458.
80. Vgl. Resoort 1975-1976, blz. 653.
81. Vgl. Hummelen 1982, blz. 42. De citaten zijn afkomstig uit de voorrede "Aende Eerweerdighe, Deughdenrycke Lief-hebberen der Reden-rycker Brabandsche Camere binnen Amstelredam" (A2r), in het eerste deel van *Breughels Boertighe Cluchten*.
82. Vgl. Hummelen 1982, blz. 40. Witsen Geysbeek (1821-1827, IV, blz. 393) identificeert de auteur van dit spel, die ondertekende met de kenspreuk 'Niet te hoog', als een zekere Hubert van der Meers. Over deze persoon schijnt verder evenwel in het geheel niets bekend te zijn.
83. Vgl. Moltzer 1875, blz. LVIII.
84. Vgl. Van Eeghem 1937, blz. XX.
85. Vgl. Van Autenboer 1962, blz. 163 en 169-170. De woorden waarmee de tweede schut-ter Aert als collega 'doopt': "Absolvat vuylvat, dits Aert dye tpoeyer at", lijken voorts een toespeling op een passage in het eveneens tot de 15e eeuw behorende spotsermoen van *Sanctus Drincatibus*, uitgegeven door P.J. Leendertz Jr. in: "Eenige geneuchlijke dichten". In: *TNTL*: 21 (1901), blz. 64-67. Deze uitdrukking figureert eveneens in vs. 289 van het tussen 1497 en 1501 gedrukte *Van Nyeuvont, Loosheit ende Practike* (4 01) (vgl. Neurdenburg 1910, blz. 108-109) en bij Bredero.
86. De Lange's *Liber Amicorum* levert bovendien het zekere bewijs dat achter het devies 'Ick hoop een beter' Willem Reyers. de Lange schuil gaat. Dezelfde frase treffen we overigens ook aan in vs. 284 van *Lysgen en Jan Lichthart* (10G12); of deze vindplaats ook voor dit spel als bewijs voor het auteurschap van De Lange mag gelden, moet evenwel ten eerste betwijfeld worden (Vgl. Van der Laan 1938, blz. 70).
87. Zie voor de sterfdatum van deze schrijver: Van der Laan 1941, blz. 5-6.
88. Vgl. Hummelen 1982, blz. 226-227 en Van Eeghen 1985.

89. Vgl. Immink 1913, blz. 39, vs 1118.
90. Vergelijk hiervoor ook Verdenius (1933), die over aanwijzingen beschikt, dat kort na 1600 "bij Hollandsche schrijvers plotseling allerlei woordvormen, woorden en wendingen op[duiken], die vòòr dien niet worden aangetroffen" (blz. 4) en dat "dit geen nieuwe, pasgeboren vormen en constructies zijn: zij waren reeds lang in mondeling gebruik, maar doen eerst nu hun intrede in de literatuur, zij zijn het bewijs van de beginnende emancipatie van het Hollands" (blz. 5). Kruyskamp (1985) herkent als "eigen bijdrage van Bredero in de bewerking" van een oudere, niet bewaard gebleven rederij-*kersklucht* tot de *Hoochduytsche Quacksalver* het gebruik van koeterwaals. Het voorkomen ervan past ook naar zijn mening "niet in de rederijkerstraditie, maar wel in B.'s neiging tot experimenten" (blz. 321).
91. *Droncken Claes* (3R3) is daarentegen wel, als enige in zijn soort, in alexandrijnen geschreven.
92. Dit spel, in het vervolg *Van den jonghen vryer* (JV) genoemd, is afgedrukt in het volksboek *Van den hinnentastere, wiens wyf ghinck ploeghen int lant* [etc.]. Antwerpen, z.j. [plm. 1550], blz. B3r-C1v.
93. Vgl. Mone 1838, blz. 343-368.
94. Vgl. Pleij 1979, blz. 65, 74-75 en 123.
95. Richard Blanks 'Enzyklopädisches Stichwort' bij Borchardt (1969, blz. 207): "Kriterium des dramatischen Geschehens ist der Dialog". Wackers (1981, blz. 688) acht de dialoogvorm o.i. ten onrechte kenmerkend voor het *genus dramaticum*. Op zijn beurt is Moltzer (1862, blz. 55-56) zelfs van mening dat het juist de derde man is, die aan dialogen dramatisch karakter verleent.
96. Vgl. Faral 1910, blz. XIII.
97. Vgl. Nicoll 1931, blz. 152.
98. Vgl. Pleij 1979, blz. 68.
99. Vgl. Schoell 1983, blz. 629.
100. *WNT*, XVII, kol. 1237.
101. De spelling *tooneel* wordt het eerst gevonden in de tweede druk van Kiliaans *Dictionarium teutonico-latinum* uit 1588. Vgl. *WNT*, XVII, kol. 1229. Zie voor de afleiding van het woord uit ofr. *tinel*: Muller 1899, blz. 219-237 en 240.
102. Zie voor een vergelijkbare problematiek bij het *sonnet*: C.F.P. Stutterheim. "Sonnetten en pseudo-sonnetten bij Vondel en anderen. 'Sonnet' als Prokrustes-begrip logisch en psychologisch geïnterpreteerd". In: *TNTL*: 94 (1978), blz. 71-106.
103. Vgl. Behrens 1940, blz. 210.
104. Vgl. Knight 1983, blz. 93.
105. Vgl. Jauss 1970, blz. 111.
106. De combinatie *comoedia/spel* (*van sinnen*) komt eerst na 1575 veelvuldiger als genre-aanduiding voor. In genoemd jaar verschijnt een *Comoedia* | Ein Gedicht des Spels | van Sinnen van Hendrick Niclaes. Uit de titel van dit werk mag overigens wel blijken hoe weinig significant het gebruik van de term *komedie* in het laatste kwart van de 16e eeuw nog was (Vgl. Hummelen 1968, blz. 275). De auteur van het esbattement van *sMenschen Sin ende Verganckelycke Schoonheit* (1D5) laat de proloogspreker het binnenspel overigens als een "commedie tot vròchts vermeren" (vs 158) typeren.
107. Zie bijv. de kaarten voor de landjuwelen te Antwerpen in 1496 en 1561. Vgl. Van Autenboer 1978-1979, blz. 145 resp. Kruyskamp 1962, blz. X.
108. Van Autenboer 1981, blz. 106.
109. Hummelen (1984) meent daarentegen: "De structuur van de kluchten zal, zo mag men

- verwachten, dikwijls beïnvloed zijn door het feit dat de auteurs gedwongen waren een bepaald aantal personages of niet meer dan een bepaald aantal personages te laten optreden" (blz. 416). In par. 6.4 zal nader op deze kwestie worden ingegaan.
110. Vgl. Hüsken 1983b, blz. 52-55.
 111. Vgl. Jodogne 1965, blz. 1.
 112. In de literatuur over middelfrans toneel wordt overigens niet het woord *impersonatio* gebruikt, maar *personation*. Het Franse woord is evenwel ontleend aan het Engelse *impersonation*. Chambers (1903) tekende bijv. reeds aan dat toneel staat of valt met de volgende voorwaarden: "it does imply impersonation and a distribution of rôles between at least two performers" (I, blz. 81).
 113. Het is onduidelijk of Pompen de term *impersonatio* eveneens aan het Engels ontleent. In deze betekenis is het woord in ieder geval een tamelijk jong latinisme; Blaise (1975) geeft er voor het middeleeuwse Latijn alleen de omschrijvingen "intronisation, installation, investiture" (blz. 457) van.
 114. Vgl. Wilhelm Schmid. *Geschichte der griechischen Literatur*. I. Die klassische Periode der griechischen Literatur. 1. Die griechische Literatur vor der attischen Hegemonie. München, 1929, blz. 12 (= Walter Otto. *Handbuch der Altertumswissenschaft*. Deel VII, I, 1).
 115. Vgl. Suchomski 1975, blz. 226. Vertaling: "Bij de dichters vinden wij nu drie gesprekssoorten: de eerste waarin alleen de dichter spreekt, zoals in Vergilius' boeken der *Georgica*; de andere (wordt) dramatisch (genoemd), waarin de dichter in het geheel niet spreekt, zoals in *comoediae* en *tragoediae*; de derde (is) gemengd, zoals in de *Aeneis*. Want daar spreken zowel de dichter als de ten tonele gevoerde personen".
 116. Cloetta 1890, blz. 18. Vertaling: "*Tragoediae* zijn liederen vol rouw en smart, zoals Sophocles die bij de Grieken over het omverwerpen van koninkrijken en steden schreef. En (deze) zijn tegengesteld aan de *comoediae*, waarin wij immers een vrolijke en prettige afloop horen."
 117. Vgl. o.a. Behrens 1940, blz. 9-10, Jauss 1970, blz. 107-109 en Genette 1981, blz. 61-67.
 118. Meijling 1946, blz. 179-180.
 119. Hummelen 1968, blz. 92.
 120. Vgl. Van Eeghem 1937, blz. XXII, XXV, 83 en 87.
 121. Vgl. Coigneau 1980-1983, I, blz. 129, 150, 162 en 177.
 122. Hummelen (1968, blz. 96 en 362) erkent wel het toneelkarakter van *Deen en dander: verliefdheid bespot* (1018), een spel dat op de keper beschouwd een mengeling van rondelen en refrainstrofen is. Vgl. ook Lammens-Pikhaus 1985-1986, II, blz. 399-400a.
 123. Vgl. Lausberg 1960, I, blz. 167 en 560-561.
 124. Om de dubbele aard van het *esbattement* te verantwoorden (een term die stellig als luis in de pels steekt van diegenen die genre-aanduidingen zonder uitzondering als literair-historische noties willen hanteren), introduceert Mak (1944) nadere specificaties als "allegorisch" en uitdrukkingen als "gelegenheids-esbattement" (blz. 80). Naar de mening van Kruyskamp (1966) weerspiegelt de term juist een neutrale categorie. Hij omschrijft deze toneelsoort dan ook als: "naar de zin van het grondwoord een stuk om te vermaken, een vrolijk stuk; het kan vrijwel gelijk zijn aan een klucht, maar het kan ook veel meer zijn" (blz. 64). (In andere bewoordingen had De Bock (1959) zich eerder reeds in vergelijkbare zin uitgelaten.) Geen van beiden wagen zich er evenwel aan om het *esbattement* categorisch als 'komisch' of als 'wereldlijk' of met behulp van welke andere karakteristiek dan ook te typeren.
 125. Vgl. Leendertz 1909, blz. 46.

126. Vgl. Pinet 1979, blz. 244 en 249.
127. Knights tweedeling biedt veel aantrekkelijks. Onduidelijk blijft echter welke relatie er is met de toentertijd stellig wijder verspreide, eveneens naar realiteitsgehalte samengestelde indeling in *historia*, *argumentum* en *fabula*. De omschrijving van deze begrippen in rhetorica's als Cicero's *De inventione* en de *Rhetorica ad Herennium* ("Fabula est, quae neque veras neque veri similes continet res ... Historia est gesta res, sed ab aetatis nostrae memoria remota. Argumentum est ficta res quae tamen fieri potuit, velut argumenta comoediarum") doet namelijk vermoeden dat Knights tweedeling *histoire/fiction* daarvan op enigerlei wijze een afgeleide is. (Vgl. voor het citaat uit de *Rhetorica ad Herennium*: Wackers 1981, blz. 688; zie ook: Lausberg 1960, I, blz. 165-167. Vertaling [ontleend aan P.W.M. Wackers. *De waarheid als leugen*: Een interpretatie van Reynaerts historie. Utrecht, 1986]: "Een *fabula* is een relaas dat noch ware noch waarschijnlijke zaken bevat ... *Historia* is [het verslag van] gebeurtenissen, maar gebeurtenissen voorafgaand aan de tijd die onze herinnering bestrijkt ... Een *argumentum* bevat een verzinzel dat echter had kunnen gebeuren, zoals de *argumenta* der komedies" [blz. 14]).
128. Deze categorie van spelen, tien jaar eerder nog als 'episch-dramatisch' (blz. 28-29) aangeduid, wordt in het *Repertorium* voor de meer precieze term 'historiaalspel' ingewisseld.
129. Vgl. voor een nadere uitwerking van het begrip *delectatio* voor de Middeleeuwse literatuur vooral Suchomski 1975.
130. Lammens-Pikhaus (1985-1986) interpreteert het delectatieve o.i. te ruim. Het gaat er niet zo zeer om dat de toeschouwers aan het eind van een spel "geen specifieke keuze opgedrongen" (I, blz. 220) wordt tussen goed en kwaad, als wel om het gegeven dat een eventuele morele lezing van een tekst een ander niveau van interpretatie met zich meebrengt. Wat dat betreft is de verwijzing (op blz. 225) naar Pleij's (1975) interpretatie van *De buskenblaser* (OA4) beter op het begrip toegesneden. Afgezien van het feit dat we in dit spel met een zgn. *homme à tout faire* te maken hebben, toonde de laatste aan, dat de bedrieger in kwestie geïdentificeerd kan worden als een "duivelse kwakzalver die de argeloze mens in verleiding weet te brengen" (blz. 97). Hoezeer deze lezing ook dankzij *sermones humili* aan een middeleeuws publiek bekend moet zijn geweest, zij wordt niet dwingend opgelegd en blijft met andere woorden optatief. Hetzelfde geldt voor het belerende karakter van enkele andere sotternieën. Ook Van Engeldorp Gastelaars (1983) onderschrijft deze mening: "Het zijn korte, vermakelijke situatieschetsen, die de toeschouwer geen expliciete moralistische boodschap mee naar huis geven. Het publiek kan lachen om de boersige domme mensen en hoeft er zich niet mee te identificeren" (blz. 34).
131. Dit geldt met name voor de komische tafelspelen. Rederijerskluchten vormen in veel mindere mate een uitzondering op de door ons geconstateerde regel. Het betreft: *De appelboom* (1OB9), *Reyn Geneucht en Menich Vileyn* (1OG9), *Crimpert Oom* (1P9) en *Haestbedrogen en Vrouw Pluyse* (1U9).



2. Classificatie en analyse van de Franse farce

Une classification exacte est un des premiers pas de la description scientifique. De l'exactitude de la classification dépend l'exactitude de l'étude ultérieure. (Propp)

2.1 Inleiding

Bernadette Rey-Flauds studie *La farce ou la machine à rire* geldt als eerste poging de structuur van de Franse *farce* in de Middeleeuwen te formaliseren. Tot aan de verschijning van dit boek in 1984 – het werk was in 1982 reeds als 'thèse de troisième cycle' aan de universiteit van Montpellier voorgelegd – beschikte men slechts over classificerende beschrijvingen van structuren in de middelfranse *farce* door Leroux (1959), Bowen (1964), Knight (1965), Aubailly (1975) en Schoell (1975). Overig structuuronderzoek had eerder betrekking op enkele min of meer toevallige subcategorieën, die bovendien niet altijd specifiek tot het komische genre beperkt waren. Zo bestaat er voor structuren in en verschijningsvormen van dramatische monologen en dialogen een uitputtende studie van Jean-Claude Aubailly (1972). Hoewel wij nu dan over de dissertatie van Rey-Flaud beschikken, zullen wij het zonder die andere studies toch niet geheel kunnen stellen. Immers, object van onderzoek voor Rey-Flaud is, zoals we in de inleiding op het voorgaande hoofdstuk reeds opmerkten, de door listen gekenmerkte *farce*. Wij onderzoeken daarentegen komisch toneel met en zonder 'intrige'. Wat we met dit laatste begrip bedoelen zullen we in par. 2.4 nader toelichten.

Een beknopt overzicht van de belangrijkste classificerende analyses van de structuur van de Franse *farce* volgt in par. 2.2. Het beschrijvingsmodel van Rey-Flaud, vergezeld van commentaar en enkele aanvullingen onzerzijds ten behoeve van het onderzoek naar structuuraspecten van rederijderskluchten, is onderwerp van bespreking in par. 2.3. Verdergaande verfijning vindt plaats in hoofdstuk 5. De notities van Aubailly (1972) met betrekking tot de *monologue dramatique* en de *dialogue* gaan vooraf aan de hoofdstukken over 'De dramatische monoloog' (3) resp. 'Polylogen zonder intrige' (4).

2.2 Classificatie

Van twee tijdgenoten van middelfrans komisch toneel wordt aangenomen dat zij getracht hebben een ordening aan te brengen in het genre van de *farce*. Zo worden

in de anonieme *Sottie des copieurs et lardeurs*, door Eugénie Droz gesteld op een tijdstip vóór 1488¹, *farces d'échaffaut*, *farces de nocés*, *farces de collèges* en *farces de bande* onderscheiden. Emmanuel Philipot concludeert uit de wijze waarop de teksten in het rond 1840 herontdekte *Recueil du British Museum*² zijn gegroepeerd voorts de hand van een ordenende geest. Achtereenvolgens treffen we erin aan: "farces conjugales, farces scolaires, farces relatives aux maîtres et à leur domestiques, sotties, moralités, etc."³ Het lijkt echter onwaarschijnlijk dat de ontwerpers van deze 'schema's' met hun indelingen een wetenschappelijk doel nastreefden of een al dan niet expliciete poëtica van het genre voor ogen hadden. Als indicatie voor de wijze waarop door de late middeleeuwer over dit soort spelen werd gedacht, is dit tweetal indelingen evenwel uiterst waardevol. Aan de oudste van de twee ligt volgens de Duitse romanist Konrad Schoell als criterium de gelegenheid waarbij het spel werd opgevoerd ten grondslag. In de laatste is naar zijn mening het sociaal conflict als indelingsprincipe gevolgd.⁴ De structuur van het toneel blijft hier met andere woorden buiten beschouwing.

De moderne literatuurwetenschap trad aanvankelijk in het voetspoor van deze eigentijdse indelingswijzen door zich op een vergelijkbare manier bezig te houden met het classificeren van middelfranse *farces*. De activiteiten van het vijftal hierboven genoemde onderzoekers staan echter niet in dienst van een classificatie naar 'Aufführungsanlass' of sociaal conflict. Op hun beurt pogen zij namelijk de *structuur* van de spelen in kwestie te determineren.

Een der eerste literatuurwetenschappers die getracht hebben de structuur van de *farce* in kaart te brengen is Normand Leroux (1959). In een ongepubliceerd gebleven dissertatie stelt hij zich ten doel zijn materiaal in te delen in groepen van spelen met een vergelijkbare structuur, "soit par l'emploi de mêmes procédés, soit par la conduite identique de l'intrigue" (blz. 92). Dit laatste begrip plaatst hem evenwel onmiddellijk voor ernstige problemen. Enerzijds constateert hij namelijk dat aan een spel met een omvang van hooguit vijfhonderd verzen niet dezelfde eisen t.a.v. expositie, ontwikkeling en ontknoping gesteld mogen worden als aan classicistische drama's. Anderzijds is hij evenwel genoodzaakt te erkennen: "qui dit intrigue, dit enchaînement, lequel implique exposition, noeud, dénouement" (blz. 94). Liever dan de term 'intrigue' volledig te laten vallen, past hij hem in plaats daarvan toe op de afwijkende, nevenschikkende vorm die hij er bij middeleeuwse dramaturgen van aantreft: "Au lieu de compliquer les situations, ils les juxtaposaient tout simplement" (blz. 94). Zo lijkt hij een nieuwe, interessante invulling aan het begrip te geven. Globaal komt het er dan volgens Leroux op neer dat schrijvers van middeleeuwse *farces* zich voor de intrige in hun producten op een eenvoudig conventioneel patroon ('canavas') baseren.⁵ Het is dit 'patroon' dat het hem mogelijk maakt een classificerende beschrijving van het genre te vervaardigen. Voor Leroux vertoont de *farce* dus een intrige die niet resulteert in een tot een climax voerende ketening van situaties, maar in een aaneenschakeling van min of meer zelfstandige gebeurtenissen.

Tot zover kunnen wij ons met zijn opmerkingen verenigen. Als het erop aan

komt weet de schrijver zich in zijn oordeel over de kwaliteiten van de *farce* echter tòch niet van moderne interpretaties van het begrip *intrigue* te bevrijden. De structuur van de *farce*, en daarmee tevens de classificatie waartoe zijn observaties hem voeren, wordt namelijk toch weer getoetst aan een classicistisch handelingsbegrip.⁶ Zoals bij zovelen vóór en na hem sluipt bij Leroux zodoende opnieuw een anachronisme binnen in het oordeel over de Middeleeuwse *farce*. In vergelijking met toneelsoorten van latere tijden schiet dit genre in de ogen van de auteur wat zijn bouw betreft tekort: "Ce n'est pas que nos anciens auteurs n'aient su comment enchaîner d'une manière habile, une série d'événements, mais la connaissance suffisante d'une technique dramatique leur faisait défaut pour pouvoir nouer brillamment une intrigue" (blz. 94).

Gelukkig tast Leroux' classicistisch getinte oordeel de uiteindelijke classificatie nauwelijks aan. Zijn indeling gaat uit van de vraag in hoeverre de handeling door het gebruik van komische procédés, of door de bouw van de *intrigue*, in klassen van spelen met vergelijkbare patronen resulteert. Het panorama dat aldus ontstaat, omvat spelen zonder enige actie, soms weliswaar voorzien van geanimeerde dialogen, verbale grapjes, obscene toespelingen of fatrasiek taalgebruik⁷, spelen die op tegenstellingen (tussen jong en oud, man en vrouw, goed en kwaad, etc.) gebaseerd zijn, spelen die een misverstand of een bedriegerij tot onderwerp hebben en spelen waarin een driehoeksverhouding tussen de echtgenoot, zijn vrouw en haar minnaar voorkomt. Leroux bakent de verschillende groepen maar weinig scherp van elkaar af, zodat menige overlapping geconstateerd kan worden. Misverstanden en bedriegerijen ontbreken in de laatste categorie van spelen bijv. allerm minst. Bovendien laat de schrijver enkele belangrijke structuurkenmerken (in dit kader noemt hij situatie-verdubbelingen en -omkeringen, parallelle scènes, misverstanden en verkleedpartijen) deels buiten de classificatie vallen door ze in een afzonderlijk hoofdstuk als Bergsoniaanse *procédés de situation* apart te beschrijven.

Voorlopig menen wij dat de grootste verdienste van Leroux' opmerkingen gelegen is in de constatering dat Middeleeuwse toneelschrijvers gebeurtenissen eerder lineair aaneenschakelden dan tot moeilijk oplosbare situaties compliceerden.

Barbara Bowen (1964) brengt de structuur van de Franse *farce* een tweetal keren nadrukkelijk ter sprake: in de eerste plaats (als uitgangspunt voor haar studie) in de vorm van een classificatie van het materiaal en vervolgens (in een hoofdstuk onder de titel 'La composition et le style') bij haar analyse van een aantal zgn. *procédés de structure*. Over dit laatste kunnen we kort zijn. *Procédés de structure* zijn er naar haar mening in twee soorten. Allereerst die welke ook wel *procédés stylistiques* of *poétiques* genoemd worden⁸; zij bestaan uit strofische vormen, liedjes en stychomitische verschijnselen. Onder de eigenlijke *procédés de structure* begrijpt zij de expositie, het verloop van de handeling en het *envoi*, de afscheidsformule aan het slot. Hierin verraadt zich opnieuw, nu niet alleen in waardering maar ook in visie op de structuur van de *farce*, een classicistische inslag.

Bowens indeling steunt voor een belangrijk deel bovendien op enkele uitermate subjectieve, in de ogen van een aantal recensenten⁹ tevens discutabele criteria. De

eerste categorie omvat het type van de *simple parade*¹⁰, een *farce* die berust op één of meer woordspelingen of *jeux de scène*. Onder dit laatste begrijpt Bowen alle voorgeschreven (en daarmee uit de tekst direct afleidbare) of ter plekke verzonnen capriolen die de lach van het publiek uitlokken. Na Bergsons *Le rire* wordt het principe waarop een dergelijk procédé gebaseerd is doorgaans als *comique de gestes* aangeduid. Bowen wijst in dit verband verder op het merkwaardige verschijnsel dat sommige *jeux de scène* onlosmakelijk met verbaal-komische procédés verbonden zijn. Spelen waarin spreekwoorden en uitdrukkingen gedramatiseerd worden zijn daarvan voorbeeld bij uitstek.¹¹ Het belang van de tweede categorie van spelen, de *débats*, is volgens de schrijfster vooral gelegen in het besproken onderwerp; de literaire waarde ervan is gering: "quelle que soit la *forme* de la pièce, l'auteur se soucie toujours plus de son sujet et de son style que du contenu dramatique, et il n'y a normalement pas de structure proprement dite" (blz. 21). De derde en tevens laatste categorie duidt de schrijfster aan als *pièces construites de façon véritablement dramatique*. Het hoeft weinig betoog dat zich, althans naar de mening van Bowen, hier de meest geslaagde specimina van het genre bevinden.

Gelijk we bij Leroux constateerden, blijkt de waarde van de opmerkingen van Bowen voor een structuurbeschrijving van de *farce* nog betrekkelijk mager. Misschien zijn sommige losse aantekeningen van grotere waarde dan haar expliciet naar de structuur van de spelen ingerichte classificatie, laat staan haar *procédés de structure*. Zo noteert zij, zonder er zelf in haar studie noemenswaardige vruchten van te plukken: "Il faut toujours chercher chez les farceurs ce souci constant d'antithèse. Les situations ne sont vraiment comiques que là où elles se contredisent, et les caractères ne sont fins, subtils, vivants, que dans la mesure où ils sont juxtaposés" (blz. 19).

De Amerikaan Alan Knight (1965) beperkt zich bij zijn bespreking van de structuur van de *farce* in hoofdzaak tot de spelen uit het zgn. *Recueil Cohen*.¹² In zijn (eveneens ongepubliceerd gebleven) dissertatie maakt hij voor een analyse van de *farce* onderscheid tussen 'primary' en 'secondary elements'. De eerste omvatten het plot en de thema's, de tweede liedjes en strofische vormen. Ons interesseert uiteraard alleen hetgeen Knight te berde brengt over het plot. Een en ander resulteert opnieuw in een classificerende beschrijving.¹³

Anders dan Bowen die een subjectief-esthetische maatstaf introduceert in haar indeling, concentreert Knight zich consequent op één opmerkelijke structureigenschap van een aantal *farces*. Deze voert hem tot een tweedeling tussen plots die gebaseerd zijn op min of meer losstaande gebeurtenissen (episodes) en die welke een 'volledig' plot bevatten. De laatste onderscheiden zich van de eerste doordat zij een expositie, verwickelingen en een ontknopning bevatten. In het geval van meerdere episodes is er doorgaans maar weinig verband tussen de diverse delen. Verder schenkt Knight aandacht aan de vorm van de spelopeningen (liedjes; monologen van twee personages, ieder op een hoek van de stellage, alvorens zij elkaar ontmoeten; etc.), van de verdere ontwikkeling (neven- of onderschikking¹⁴ van gebeurtenissen) en van de ontknopning (situatie-omkeringen, vechtpartijen, etc.).

Knights observaties ten aanzien van de structuur van de *farce* sluiten grotendeels aan bij die van Bowen. Zijn 'primary' en 'secondary elements' lijken zelfs, zonder dat hij ons daarop met zoveel woorden attendeert, gemodelleerd naar haar *procédés de structure* en *procédés stylistiques*. Evenals zijn voorgangster creëert hij een aparte categorie voor spelen met een vanuit classicistisch oogpunt 'volledig' uitgewerkte structuur. Leroux' summiere notitie over nevenschikking van episodes vult hij verder aan met de verwijzing naar spelen die in dit opzicht ook onderschikking kennen. Hoe we ons dit laatste moeten voorstellen blijft evenwel vrij duister.

Konrad Schoell (1975) verzet zich uitdrukkelijk tegen een classicistische zienswijze op de middelfranse *farce*. Hij onderkent tegelijkertijd echter, dat daardoor de problemen bij pogingen dergelijke spelen in kleinere handelingen in te delen, groter worden. Behoren termen als 'expositie' en 'ontknoping' namelijk tot de onmogelijkheden, evenzeer geldt dit voor 'bedrijf' of 'scène'. Als alternatief voor de term 'bedrijf' stelt de auteur daarom het meer neutrale *Episode* voor, waarbij als grens tussen twee van dergelijke handelingseenheden verschillende soorten van veranderingen kunnen fungeren: naar thema of tendens, temporeel of spatiaal, etc. In de wetenschap dat personages op een middeleeuws simultaantoneel eerst verondersteld worden aanwezig te zijn wanneer zij aangesproken worden of zelf spreken¹⁵, moet ook het begrip 'scène' verworpen worden. De bezwaren van Schoell (die voor 'scène' overigens geen vervangende term voorstelt) kunnen, zoals hieronder zal blijken, gemakkelijk met behulp van de terminologie van Rey-Flaud ondervangen worden. Voor een nadere uitwerking hiervan verwijzen wij uiteraard naar de volgende paragraaf.

De classificatie die Schoell nu voorstelt is gebaseerd op het volgende samenvattende beeld van het genre: "Die Farce ist ein konzentriertes und einsträngiges, unkomplexes Theaterstück, das in manchen seiner Formen auf einen einzigen Höhepunkt hinzielt (...), in anderen zwei oder drei Höhepunkte der Auseinandersetzung ganz deutlich nacheinander anvisiert und erreicht" (blz. 206). Als eerste klasse onderscheidt Schoell spelen die zonder enige toename van spanning verlopen. Het bedoelde type loopt uit op een afronding die van tevoren reeds geheel voorvoelbaar is. Tot deze klasse behoren gedramatiseerde spreekwoorden en spelen die op verbale *procédés* berusten. Naar de mening van Schoell interessanter is de categorie van spelen met een intensieve doch rechtlijnige spanningtoename. Meestal eindigt de handeling in een verbale of fysieke overwinning van het ene personage op het andere. Binnen deze groep vallen ook teksten waarin eenvoudige bedriegerijen centraal staan: doorgaans wordt hier in een eerste tafereel voorbereid wat in een tweede uitgevoerd wordt. Tenslotte zijn er de spelen waarin twee of drie episodes aaneengekoppeld worden; een zekere mate van perfectie is bereikt wanneer zich tussen deze episodes causale verhoudingen voordoen of wanneer er van een situatie-omkering sprake is.

Geniale vernieuwers en fantasieloze imitators leven samen in perioden die de meest uiteenlopende toneelgenres opleveren. Bovendien gaan eenvoudige structuren lang

niet altijd vooraf aan ingewikkelde vormen. Toch is Jean-Claude Aubailly (1975) voor het komische toneel in de Middeleeuwen ervan overtuigd dat auteurs, om te ontkomen aan een al te grote sleur, zonder onderbreking op zoek zijn geweest naar nieuwe procédés. Het is dit inzicht, gebaseerd op de stelling dat toneelvormen ongemerkt allengs ingewikkelder worden¹⁶, dat aan de basis ligt van zijn uitgebreide classificerende beschrijving.

Als eerste klasse onderscheidt Aubailly *simples parades*, die kunnen bestaan uit een streek ('bon tour'), een woordenwisseling die in een vechtpartij eindigt, de dramatisering van een spreekwoord of van een obscene uitdrukking. Kenmerkend voor al deze vormen van de *simple parade* is de lineariteit van het handlingsverloop.¹⁷ Ofschoon er wel nevenschikking van enkele min of meer losstaande episoden kan voorkomen, ontbreekt een situatie-omkering. Laatstgenoemd procédé is juist typerend voor een *farce d'intrigue*. Verschillende eenvoudige motieven, zoals het in een zak stoppen van iemand of persoonsverwisselingen, vermogen de *simple parade* grotere aantrekkelijkheid te verlenen.

Als *farces techniques* bestempelt Aubailly (1975) spelen waarin de auteurs met behulp van een drietal eenvoudige hulpmiddelen de geboorte van een "véritable art dramatique" (blz. 120) naderbij hebben weten te brengen. Eerste procédé in dit kader is hetgeen de schrijver samenvattend onder de noemer 'fractionnement' (spreekbeurtverdeling) laat vallen. Het betreft een aantal technieken die Aubailly drie jaar eerder in een studie over dialogen uitgebreider besprak. Voor een meer gedetailleerde behandeling hiervan verwijzen wij naar par. 2 in ons hoofdstuk 'Polylogen zonder intrige' (4). De tweede vorm van een *farce technique* omvat de dramatisering van het uit de narratieve literatuur reeds bekende genre van het *débat*. Het aantal personages in een dergelijke *farce* hoeft overigens niet tot twee beperkt te zijn. In de vorm van een toneelspel gegoten, kunnen de in het verhalende *débat* genoemde argumenten juist gepersonifieerd worden. Het meest uitgesproken voorbeeld in dezen is bij ons het abele spel *Van den winter ende van den somer* (0A9). Op het rederijkerstoneel zijn debatten van deze soort evenwel meestal tot twee personages beperkt. Bij de laatste categorie binnen de klasse der *farces techniques* wordt veelvuldig gebruik gemaakt van verbaal-komische procédés, met name van hetgeen Lewicka (1970) "la fausse compréhension du langage" (blz. 67) noemt: het letterlijk nemen of niet begrijpen van vaststaande uitdrukkingen.

De derde en laatste klasse die Aubailly onderscheidt is die van de *farce d'intrigue*. Zoals bij de bespreking van *simples parades* al naar voren was gekomen, lijkt de belangrijkste reden voor opname in deze klasse gelegen in de aanwezigheid van een situatie-omkering¹⁸ of in het gebruik van scènische procédés als de vermommings- en het zich verstoppen, de laatste veelal gecombineerd met de herhaalde terugkeer van een met een smoes weggezonden personage. Het zijn deze procédés die voor Aubailly blijkbaar een 'intrige' in gang zetten.

Aan Aubailly's indeling liggen gelukkig geen classicistische vormgevingsprincipes meer ten grondslag. Helaas herintroduceert hij met zijn principe van een geleidelijk ingewikkelder wordende structuur wel een evolutionistische visie op het toneel. Soms gaat die hand in hand met subjectief-esthetische waarde-oordelen. Zo

verschilt hij met Lewicka van mening over de graad van structurele complexiteit van gedramatiseerde spreekwoorden. Terwijl de Poolse geleerde dergelijke verschijnselen als vorm van 'fausse compréhension' beschouwt, wikkelt Aubailly ze los uit dit tot *farces techniques* leidende procédé, om ze (onbeargumenteerd) onder te brengen bij de meer rudimentaire *simples parades*. Zijn classificatie legt bovendien onevenredig zware nadruk op het procédé van de situatie-omkering, dat grotendeels verantwoordelijk geacht wordt voor de totstandkoming van *farces d'intrigue*. Een definitie van het begrip 'intrige' ontbreekt bij Aubailly echter te enen male!

Wat leren de classificaties van Leroux, Bowen, Knight, Schoell en Aubailly ons nu over de structuur van de Franse *farce*? Ondanks pogingen van Bowen en Knight een aparte plaats in te ruimen voor spelen met een 'volledig plot', is men het momenteel in hoge mate over de 'episodische' structuur van de *farce* eens. Verwikkelingen in de intrige vinden plaats door nevenschikking van min of meer losstaande handelingen. Het belang van de situatie-omkering als eenheidbevorderende factor wordt daarbij algemeen erkend. De meeste onderzoekers beschouwen spelen waarin dit procédé voorkomt zelfs als een relatief volmaakte vorm. Minder waarde (hoeveel studies ook op dit aspect betrekking hebben) wordt gehecht aan *farces* die op verbaal-komische middelen gebaseerd zijn.

Problematisch blijft echter vooral de vraag wat we met de term 'intrige' aanmoeten. Moet dit begrip voorbehouden blijven aan spelen waarin een situatie-omkering aanwezig is, zoals Aubailly lijkt te suggereren? Mogen enkelvoudige bedriegerijen dan niet als intrige bestempeld worden? Als dit laatste wel geoorloofd is, wat houdt de term dan in? Ook Rey-Flaud heeft bezwaren tegen Aubailly's categorie van de *farce d'intrigue*. Door evenwel te ontkennen dat de *farce* überhaupt gecompliceerde verwikkelingen kent (zij beroept zich daarin o.a. op Lebègue's (1972) uitspraak: "*L'imbroglio est inconnu*" [blz. 26]) lijkt zij de term 'intrige' eveneens op classicistische wijze te willen invullen. In de praktijk hecht zij toch weer een andere betekenis aan het woord. Uit dit alles mag blijken dat een ondubbelzinnige omschrijving van dit begrip voor een studie naar de structuur van middeleeuws komisch toneel eerste vereiste is.

2.3 Rey-Flauds structuurbeschrijving van de farce

Bernadette Rey-Flaud verdeelt haar bespreking van de structuur van de middeleeuwse *farce* in haar thesis *La farce ou la machine à rire* over twee hoofdstukken. Het eerste omvat een behandeling van zgn. 'éléments fonctionnels', het tweede behandelt enkele veelvuldig voorkomende structuren. Onder een 'structuur' verstaat de schrijfster een "*ensemble fonctionnel dont l'organisation et la nature seraient modifiées par le changement d'un seul élément*" (blz. 228-229). Op de plaats in haar studie waar zij deze definitie formuleert, te weten aan het begin van het eerste van de twee analytische hoofdstukken, is evenwel nog niet duidelijk dat zich hierin te

gelijktijd de beginselen van haar beschrijvingsmodel weerspiegelen. Verderop in het boek komt de schrijfster niet meer op deze kenschets terug. Daarmee gaat zij wel enkele problemen uit de weg, die haar definitie oproept. Vooruitlopend op kwesties die eerst na kennisname van de gehele theorie in hun volledige omvang kunnen worden begrepen, constateren we bijv. dat Rey-Flauds structuurdefinitie uitsluitend betrekking lijkt te hebben op de morfologische inkleuring van sequenties en niet op de sequentiële organisatie van de *farce*. Een probleem dat de twee analytische hoofdstukken in hun geheel betreft, is gelegen in de parallel die de schrijfster meent te kunnen trekken tussen de beschrijving van zinsstructuren enerzijds en ontwikkelingen in de structuur van de *farce* anderzijds. De taalkundige implicaties van de door de Française voorgestelde terminologie zullen we, ondanks sommige frappante punten van overeenkomst, verder echter geheel voor haar rekening laten. Waar nodig zullen wij onderdelen uit de theorie zelf daarentegen wel voorzien van aanvullingen en commentaar. Ter verduidelijking lichten we een en ander toe met behulp van voorbeelden uit middelnederlandse sotternieën. Laten we nu dan beginnen met een bespreking van de 'syntactische' verhoudingen in een *farce*.

2.3.1 Functionele elementen

Startpunt voor de beschouwingen van Rey-Flaud is de constatering dat de *farce* gekenmerkt wordt door een bedriegerij: "toute farce est la mise en oeuvre d'une tromperie" (blz. 226). Deze bedriegerij vormt het middelpunt van een driedig samenhangend geheel, een 'syntactische' groep waarin zij als een soort van *verbum* centraal staat. De twee aangrenzende delen zijn de uitgangssituatie en het resultaat. Het geheel weerspiegelt ofwel een verandering in de onderlinge machtsverhoudingen tussen de personages, ofwel de stabilisatie van een onzekere situatie. In ieder geval is er een zekere *ontwikkeling* in de verhoudingen tussen personages waarneembaar. Zo tekenen zich vier patronen af¹⁹; ronde haakjes symboliseren instabiliteit:

$$\begin{array}{lcl} \text{Etat} + / \text{Action} & = & \text{tromperie} / \text{Etat} - \\ \text{Etat} - / \text{Action} & = & \text{tromperie} / \text{Etat} + \\ \text{Etat}(+) / \text{Action} & = & \text{tromperie} / \text{Etat} + \\ \text{Etat}(-) / \text{Action} & = & \text{tromperie} / \text{Etat} - \end{array} \quad (\text{Fig. 1})$$

Een aldus opgebouwde ontwikkeling geeft de schrijfster de naam van *sequentie* ('séquence'); de samenstellende delen ervan worden *segment* ('segment') genoemd.²⁰

De analyse van een sequentie start bij het aanwijzen van het middelste, zgn. 'dynamische' segment. In dit gedeelte vindt, zoals gezegd, een bepaalde 'ontwikkeling' plaats. Naar de mening van Rey-Flaud is de speurtocht naar dit segment in een sequentie even belangrijk als in de taalkunde de onderscheiding van het *ver-*

bum in een 'zin' (*proposition*). Sterker nog, de karakterisering als 'syntactisch' voor de relaties binnen een sequentie wordt er naar haar mening deste meer door gerechtvaardigd: "La notion de syntaxe apparaît donc justifiée, puisque le mécanisme de base présenté par le déroulement d'une farce à l'intérieur de chaque séquence est assimilable au fonctionnement d'une proposition" (blz. 236). Vandaar dat de schrijfster haar methode, in afwijking van die van de Russische volkskundige Vladimir Propp voor zijn studie over het sprookje (aan wie zij zich in hoge mate schatplichtig verklaart), niet als 'morfologisch' kenschetst.²¹ Vooruitlopend op een onderdeel uit de verdere theorie, vermelden we hier reeds dat sequenties overigens wel degelijk een morfologie kennen. Deze heeft echter niet betrekking op de relatie tussen de onderscheiden segmenten, maar op de inkleuring daarvan.

Slechts de middelste van de drie onderscheiden segmenten in een sequentie heeft dus dynamisch karakter: een statische uitgangssituatie (segment 1) voert via een dynamische ontwikkeling (segment 2) tot een eveneens statisch resultaat (segment 3). Dynamische segmenten kunnen zich op drie verschillende wijzen manifesteren: als F (van *farce*) in het geval van een bedriegerij, als Q (van *quiproquo*) bij een verbaal misverstand of een persoonsverwisseling en als Z bij een *coup de théâtre*, een plotselinge en onverwachte ommekeer. Bij de statische segmenten onderscheidt Rey-Flaud twee antoniemenparen. In het eerste geval is er sprake van een overwinning (\vee = *victoire*) of een nederlaag (\wedge = *défaite*), in het andere van strijd (\times = *conflit*) of verzoening (\emptyset = *résolution*).

Rey-Flaud ontnemt de aldus omschreven statische en dynamische segmenten evenwel onmiddellijk iets van hun absolute karakter door aan te tekenen dat bedriegerijen niet de enig denkbare vorm van ontwikkeling voor een segment F zijn. Ook wanneer het ene personage voortdurend door het andere wordt uitgedaagd, zodat het wel tot reacties aangezet moet worden ("une série de défis qui ont raison de l'adversaire" [blz. 237]) mag het dynamische segment in kwestie met behulp van dit symbool aangegeven worden. Op zijn beurt heeft een *coup de théâtre* (Z) veel weg van een bedriegerij (F); belangrijkste verschil is evenwel dat een sequentie waarin dit laatste segment aanwezig is door een bepaald personage in gang wordt gezet, terwijl Z als een donderslag bij heldere hemel komt: "son auteur est le sort" (blz. 243). Vandaar dat de sequentie waarin Z centraal staat veelal ook maar één segment omvat: omringende statische segmenten ontbreken. Dit alles wekt de suggestie alsof Z zich geheel buiten de invloed van enig personage afspeelt. De voorbeelden die Rey-Flaud van een *coup de théâtre* ter illustratie aanvoert, tonen evenwel aan dat een onverwachte verspreking of de plotselinge opkomst van een personage waarmee in het geheel geen rekening is gehouden, eveneens als Z kan fungeren.²²

Ten aanzien van *farces* die eindigen met een vechtpartij tussen echtgenoten tekent de schrijfster vervolgens aan, dat een dergelijk slot beter niet als *conflit* (\times) aangemerkt wordt. Een pak slaag betekent voor de (veelal mannelijke) held van een spel in laatste instantie immers een nederlaag (\wedge).

De wijze waarop de bovengenoemde segmenten (F, Q, Z, \vee , \wedge , \times en \emptyset) in een sequentie op elkaar volgen is mede afhankelijk van de eventuele aanwezigheid (en zo ja, van de vorm daarvan) van een voorafgaande of volgende sequentie. Wanneer er bijv. sprake is van twee opeenvolgende sequenties, dan hoeft elk niet steeds uit drie segmenten te zijn opgebouwd. Eindigt de eerste sequentie met een nederlaag van de held, dan begint de volgende veelal in dezelfde toonaard. Tenzij er een duidelijke breuk tussen twee sequenties aanwijsbaar is, valt het laatste segment van de eerste sequentie bij wijze van spreken samen met het eerste van de tweede sequentie. Een gelijkkluidend tussenliggend (statisch) segment wordt in dat geval dus eigenlijk niet gerealiseerd. In plaats van ' $\vee.F.\wedge. / \wedge.F.\vee.$ ' noteren we bijgevolg:

$$\vee.F. / \wedge.F.\vee. \quad \text{of} \quad \vee.F.\wedge. / F.\vee.$$

Zo zagen we bij een *coup de théâtre* (Z) reeds dat de sequentie waarin deze voorkomt zelfs tot dat ene dynamische segment beperkt kan zijn. Zoals uit de analyse van enkele *farces* verderop in de studie van Rey-Flaud blijkt, behoudt de herhaling van gelijkkluidende statische segmenten aan weerszijden van een sequentiegrens vooral dan zijn zin, wanneer twee segmenten met dezelfde invulling onafhankelijk van elkaar waarneembaar blijven (bijv. doordat zich een wisseling van personages of van plaats van handeling voltrekt).

Gelijk segmenten tot sequenties samengevoegd zijn, zo kunnen twee of meer sequenties samen een *sectie* ('section') vormen. Rey-Flaud verzuimt evenwel aan te geven waardoor een sectiegrens tot stand gebracht wordt. Wel vergelijkt zij de sectie met het taalkundige begrip *volzin* ('phrase'). Uit haar bespreking, ter illustratie van het begrip, van *Maistre Pierre Pathelin* kunnen we slechts afleiden dat de introductie van een nieuw personage gemakkelijk tot nieuwe verwickelingen leidt en daarmee (blijkbaar) tevens een sectiegrens teweeg brengt. In een symbool uitgedrukt is zij herkenbaar aan een dubbele schuine streep.²³ Op de formulering van een eenduidig criterium voor het tot stand komen van een sectiegrens dienen we verderop evenwel nog terug te komen.

Tot zover Rey-Flaud. Reeds nu zal het de lezer zijn opgevallen dat de werkwijze van de Française tot op zekere hoogte gelijkenis vertoont met de methode die A.J. Greimas in 1966 in zijn *Sémantique structurale* uiteenzette. Nog duidelijker wordt dit, wanneer we over enkele bladzijden personagefuncties als *sujet* en *objet* zullen belichten. Hoewel de schrijfster met geen woord rept over verwantschap tussen haar beschrijvingsmodel en Greimas' semiotische methode, menen wij in deze studie naar de structuur van rederijerskluchten naar aanleiding hiervan toch een korte opmerking te moeten maken.

Greimas' denkwijze is, evenals die van Rey-Flaud, in hoge mate beïnvloed door die van de Russische volkskundige Propp. Na 1966 is de semiotische methode van eerstgenoemde echter sterk uitgebreid en verfijnd. Zouden wij onze beschouwingen over rederijerskluchten al op semiotische leest willen schoeien, dan konden

wij ons aan deze laatste ontwikkelingen moeilijk onttrekken. Het van lieverlede ontstane semiotische systeem is evenwel dusdanig gedetailleerd geworden, dat reeksen van onderscheidingen nauwelijks op de relatief eenvoudige verhaalstructuren van rederijerskluchten toepasbaar zijn. Anderzijds is Hoek (1985) daarentegen van mening, dat Greimas' methode "nog lang niet ver genoeg is uitgewerkt om als theoretische constructie de toets der kritiek te kunnen doorstaan" (blz. 168). Voor de beschrijving van incidentele spelen zou zij ons wellicht nog goede diensten kunnen bewijzen, voor de beschrijving van structuurkenmerken van het genre in zijn geheel is dat o.i. niet het geval. Zoals uit de verdere bespreking van de theorie van Rey-Flaud zal blijken, kan (ondanks onze toevoegingen in dit hoofdstuk en in par. 5.1 van verfijningen aan haar model) immers met een veel beperkter begrip-apparaat worden volstaan. Het is om deze reden dat wij in het navolgende ons geheel en al richten naar Rey-Flauds beschrijvingsmodel. Eventuele relaties met de semiotiek van Greimas blijven verder onbesproken.

Laten we Rey-Flauds theorie over functionele elementen nu eens toelichten aan de hand van een voorbeeld uit een middelnederlandse sotternie.

Goesen, de "ierste man" in *De buskenblaser* (0A4), betreedt vol zelfvertrouwen (✓) de stelling, van waar hij de schare toehoorders zijn diensten aanbiedt. Hij lijkt van alle markten thuis te zijn.²⁴ Wel verspreekt hij zich af en toe (bijv. in de verzen 8 en 10) door ook enkele minder prijzenswaardige eigenschappen van zichzelf te noemen:

Oec soe benic een temmerman,
Daer ic noit met en wan.
Ic ben oec een molder ende can malen,
Ic can oec wel borghen ende qualyc betalen, (10)
Ic can roden ende hacken,
Ic can brouwen, ic can backen,
Ic can dycken ende dammen,
Ic can derschen ende wannen;
Noch canic vele dincs meere.²⁵ (15)

Daarmee typeert hij zichzelf voor het publiek als gemakkelijk slachtoffer. Na korte tijd onderbreekt "die ander man" hem; op zijn beurt prijst ook deze charlatan zijn eigen vaardigheden. De eerste van de twee verzet zich direct tegen de indringer, maar raakt toch al gauw geïnteresseerd in de verjongingskuur die deze hem te koop aanbiedt. Goesen hoeft slechts in een bus te blazen en zijn gelaat zal een geheel andere kleur krijgen, spiegelt de tweede man hem voor. Deze heeft geen woord te veel gezegd, maar zo bezorgt de 'buskenblaser' zichzelf wel een beroet gezicht (F). Niettemin keert hij opgetogen huiswaarts (✓). De nieuwe sequentie die met zijn thuiskomst inzet opent in de toonaard waarmee de vorige eindigde: in majeure. De reactie van zijn vrouw wijkt evenwel volledig af van wat hij zich ervan had voorgesteld: in plaats van bewonderende lofprijzingen krijgt hij slechts verwijten naar zijn hoofd geslingerd. Verklaren kan de man dit niet en het misverstand (Q) met zijn

vrouw duurt dan ook voort tot aan het moment waarop zij hem toebijt: "Ghi syt recht swert al[s] een moriaen" (vs 121). Tijd om deze onthutsende mededeling te kunnen verwerken heeft hij amper, omdat de vrouw hierop onmiddellijk buurman Gheert ten tonele roept. Zijn binnenkomst breekt de tweede sequentie af. De notatie voor de structuur van het spel tot nu toe luidt:

V.F.V. / V.Q.

Om van zijn zwarte uiterlijk verlost te worden blijkt de bedrogen man vervolgens bereid zijn varken te verkopen. Gheert stelt echter voor het gezicht van zijn buurman met urine te bewerken. Of hij daarmee een serieus voorstel doet, is niet duidelijk. We houden het er maar op dat hij de 'buskenblaser' zo aan een tweede vernerding wil onderwerpen. Bij het aanhoren van zoveel onnozelheid voelt de vrouw er daarentegen meer voor een paar fikse klappen uit te delen. Dit alles voert tenslotte tot een hevige woordenstrijd tussen de twee echtelieden, waarbij de gekwelde man enkele minder eervolle zaken uit het verleden van zijn vrouw dreigt te etaleren. Het spel eindigt dan ook op een voor sotternieën schier traditionele wijze: met een vechtpartij. Voor de 'buskenblaser' bestendigt dit slot natuurlijk zijn nederlaag (\wedge). De (voorlopige) structuur van het spel ziet er daarmee als volgt uit:

V.F.V. / V.Q. / \wedge .F. \wedge .

Terug naar de theorie. Sprekend in termen als 'overwinning' en 'nederlaag' hebben we blijkbaar onze sympathie aan één der optredende personages gegeven. Natuurlijk is het geen volledige willekeur waarmee we deze beslissing namen. Afgezien hiervan zal het duidelijk zijn dat, in een structuurformule neergelegd, de ene situatie (medelijden met het slachtoffer) rechtlijnig tegenover de andere (genieten van het welslagen van een list) staat. De precieze inkleuring van de onderscheidbare segmenten (door de schrijfster als de *morphologie* van de sequentie betiteld) is volgens Rey-Flaud daarmee afhankelijk van de keuze van een *héros*.²⁶ In onze eerdere analyse van *De buskenblaser* (0A4) kozen we zo voor het standpunt van Goesen. Als bedrieger geeft een *héros* vorm aan een sequentie die (en opnieuw bedient de schrijfster zich van een taalkundige notie) in de *bedrijvende* vorm staat. Is hij slachtoffer van een tegen hem in gang gezette handeling, dan kent de sequentie in kwestie een *lijdende* vorm. Om aan te geven dat we met een actieve sequentie te maken hebben, voegt Rey-Flaud een plus-teken toe aan het symbool dat het dynamische segment representeert. Het min-teken vergezelt segmenten in de passieve vorm. In de praktijk, zo geeft de schrijfster ruiterlijk toe, is het echter lang niet eenvoudig om uit de aanwezige personages een *héros* te selecteren. Enkele hulpmiddelen bij de uiteindelijke keuze van een *héros* bespreken we verderop.

Is de keuze van een *héros* eenmaal gemaakt, dan kan de sequentie vervolgens morfologisch gekleurd worden. Behalve de bepaling van de vorm van het dynamische segment, kunnen nu ook de statische segmenten gepreciseerd worden. Wat

dat betreft beschikt de onderzoeker volgens Rey-Flaud geenszins over volledige vrijheid. Op een actieve ontwikkeling (F +) volgt namelijk steeds een segment met de functie \vee ; een passieve (F -) resulteert altijd in \wedge : "si le verbe est actif, le segment qui le suit recouvre nécessairement une fonction de victoire (\vee), si le verbe est passif, ce dernier segment recouvre une fonction de défaite (\wedge)" (blz. 256-257). Om dit nog eens extra te benadrukken voegt zij daar aan toe: "cette succession logique s'impose comme règle absolue" (blz. 257).

De informatie waarover wij nu beschikken noodzaakt ons om even kort terug te keren naar *De buskenblaser* (0A4). In deze middeleeuwse sotternie zagen we hoe Goesen, zonder zich daarvan bewust te zijn, door "die ander man" werd bedrogen (F -). Niettemin ging hij opgetogen naar huis en kenschetsten we het segment waarmee de eerste sequentie eindigde als een overwinning (\vee). Maar zo handelden we in strijd met de theorie. Of hebben we daarmee wellicht een zwakke plek in Rey-Flauds model blootgelegd? Hoewel de Française in haar materiaal schijnbaar niet met een dergelijke complicatie geconfronteerd werd (anderzijds is het feitelijke aantal spelen waarop zij zich baseert en waaraan zij het model toetst vrij gering), blijkt de theorie hierin toch te voorzien. Zonder daaraan al te veel aandacht te besteden geeft zij namelijk te kennen hoe wij de daden van een *héros* moeten beoordelen: "C'est le héros qui est en position de victoire ou de défaite" (blz. 251; curs., W.H.). De gecursiveerde woorden doen uitkomen dat het niet de visie van de *héros* zelf is die bepalend is voor de morfologie van een sequentie, maar die van de onderzoeker op diens situatie. In het geval van *De buskenblaser* (0A4) moeten we dus meer belang hechten aan het feit dat Goesen bedrogen wordt, dan dat hij in opperbeste stemming met een zwart gezicht naar huis gaat. Hooguit bij de aanvang van een (nieuwe) sequentie mogen we door de bril van de *héros* meekijken. Zo lijkt er althans niets op tegen om de tweede sequentie (Goesen hoopt thuis enthousiaste reacties van zijn vrouw te ontvangen) weer met een segment \vee te laten aanvangen.

Na gewezen te hebben op diens centrale positie bij de morfologische inkleuring van een sequentie, spreekt Rey-Flaud, als zij op de *héros* doelt, zonder opgaaf van redenen in het vervolg veelal over *sujet*. Wellicht speelt de analogie met de taalkunde hierin opnieuw een rol. De schrijfster stelt namelijk simpelweg: "Le héros peut être défini comme le sujet de ce verbe" (blz. 251). Niet zelden duidt zij deze functie ook aan met behulp van de omschrijving *sujet-héros*. Zo geformuleerd lijken de termen *sujet* en *héros* echter welhaast synoniem. Of de schrijfster ook werkelijk gelijkenschakeling van beide begrippen beoogt, is uitermate twijfelachtig. Uit haar beschouwingen wordt dit althans niet duidelijk. We doen er daarom goed aan voortaan een duidelijke scheidslijn tussen dit tweetal benamingen te trekken. Differentiatie is hier immers alleen al omwille van het feit dat de *héros* niet in alle sequenties aanwezig hoeft te zijn, dringend gewenst. We stellen nu voor dat personage *héros* te noemen, dat gedurende het gehele spel in het centrum van de belangstelling der (ideale) toeschouwers staat. Het *sujet* is dan degene die middelpunt van de gebeurtenissen in een sequentie is; deze hoeft niet gelijk te zijn aan de *héros*, al zal dit in de meeste situaties wel het geval zijn. (Voor de laatstgenoemde personages kunnen we dan de benaming *sujet-héros* gebruiken.) Tevens ligt het voor de hand de keuze

van het *sujet* in een sequentie zo veel mogelijk te laten samenvallen met die van de *héros*.

Het (of de) slachtoffer(s) van een bedriegend *sujet* noemt Rey-Flaud *objet*. Uiteraard treedt het *sujet* niet als enige actief op. Wanneer het *objet* het heft in handen neemt, verliest het zijn rol van 'slachtoffer'. Tegelijkertijd wisselt hij zijn functie in voor die van *agent*. Het *sujet* ondergaat in dat geval de handeling, die tegelijkertijd passief wordt. Het dynamische segment verkrijgt in die situatie, zoals we hierboven al zagen, een min-teken, bijv. F – . De keuze van een *sujet-héros* als spil waaromheen de structuur van een *farce* draait is alleen al terecht vanwege het feit dat hij, anders dan *objet* en *agent*, onveranderlijk middelpunt en verbindingsfactor tussen de sequenties is. De verhoudingen tussen de personages enerzijds en de actieve c.q. passieve vorm van het dynamische segment anderzijds overziend, concludeert de schrijfster uit dit alles zelfs: "Le sujet peut être le trompeur ou le trompé, et même les deux successivement. L'objet est toujours la victime d'une farce positive et l'agent représente toujours l'auteur d'une farce négative" (blz. 254). Dat deze gevolgtrekking de flexibiliteit van het model ernstig aantast, zullen we weldra zien. Aleer deze kwestie evenwel uit te diepen, willen we enkele voorbeelden van personagefuncties in sotternieën ter illustratie aanvoeren.

In *Lippyn* (0A2) draagt een vrouw, voordat ze de mis zegt te gaan horen, haar echtgenoot op voorbereidingen te treffen voor de maaltijd. Zodra de man daartoe het huis heeft verlaten, maakt zij evenwel aanstalten een rendez-vous met haar minnaar te beleggen. Een korte tijdsspanne verstrijkt. Bij toeval ziet Lippyn (althans: hij méént dit) zijn vrouw in een innige omhelzing met een onbekende man, terwijl zij hem voorloog naar "tvleeschuus" te gaan. Waar dit alles zich afspeelt is overigens niet duidelijk. Bij de vriendin van zijn vrouw doet hij daarover zijn beklag, maar deze tracht hem ervan te 'overtuigen' dat hij niet goed heeft gekeken. De man zweert echter zeker van zijn zaak te zijn. Samen met de 'comere' keert hij daarom terug naar huis. Daar aangekomen blijkt zijn vrouw gewoon alleen te zijn. Wanneer de te hulp geroepen vriendin daarop vertelt met welk verhaal de man bij haar aanklopte, krijgt de stakker nog een pak slaag op de koop toe.

De keuze van een *héros* lijkt in dit geval niet moeilijk: de vrouw neemt namelijk niet alleen het initiatief tot de bedriegerij, maar blijkt haar minnaar bovendien op het goede moment weggestuurd te hebben. Lippyn heeft daarmee geen been meer om op te staan en wordt zo tot twee maal toe slachtoffer van de listen van zijn vrouw. Vanuit moreel oogpunt zou het evenwel beter verdedigbaar zijn Lippyn als *héros* aan te wijzen. Zijn vrouw doet in beide sequenties dan dienst als *agent*.

In *De buskenblaser* (0A4) wordt ons de keus wat dat betreft alleen al dankzij het feit dat het titelpersonage als enige in alle sequenties aanwezig is, gemakkelijker gemaakt. Toch blijkt dit gegeven ons lang niet altijd bij de keuze van een *héros* behulpzaam te zijn. Hoewel we de afloop van het spel niet kennen, ziet het er in *Drie daghe here* (0A7) immers naar uit, dat niet de in alle sequenties aanwezige Ghebuer onderwerp van de handeling is, maar Jan. Het is dit laatste personage dat, weliswaar dankzij zijn buurman, een middel vindt om drie dagen lang heer en meester

in zijn eigen huis te zijn. In *Rubben* (0A10) is Dwyf daarentegen *héros*. Zij slaagt er namelijk niet alleen in haar onnozele schoonzoon ervan te overtuigen dat vrouwen reeds na drie maanden huwelijk buiten verdenking van schande een kind kunnen krijgen, in een tweede sequentie bewijst zij bovendien haar overwicht op echtgenoot Gosen, die haar listige verklaring uit de eerste sequentie in twijfel waagt te trekken.

Aan het eind van haar bespreking van de functionele elementen in de geformaliseerde structuur van de *farce* doet Rey-Flaud een o.i. onbevredigende poging de onderlinge verhoudingen tussen de geïntroduceerde begrippen in enkele stereotype schema's vast te leggen. Hierboven hebben we het problematische karakter ervan reeds kort aangestipt. Laten we de kwestie nu wat verder uitdiepen.

De schrijfster meent dat op ieder actief dynamisch segment een \vee en op ieder passief een \wedge volgt. Bovendien is het optreden van *agents* beperkt tot passieve segmenten, terwijl *objets* slachtoffer van segmenten in de bedrijvende vorm zijn. Zo geformuleerd lijkt de Française de bepaling of we met een *agent* of met een *objet* te maken hebben geheel te laten afhangen van het resultaat van een bepaalde ontwikkeling. Wie het initiatief ertoe neemt, doet blijkbaar niet ter zake. Daarmee maakt zij het onmogelijk om in de structuur weer te geven dat een beraamde list ook kan falen! De verstrengeling van structuurelementen tot reeksen van als het ware uit elkaar voortvloeiende functies leidt er bijv. toe dat een mislukte list van het *sujet* als het resultaat van een sequentie in de lijdende vorm beschouwd zou moeten worden. De tegenstrever van dat *sujet* zou dan *agent* zijn, maar van hem kan men dan toch moeilijk volhouden dat hij als "auteur d'une farce négative" (blz. 154) optreedt? Het woord 'auteur' suggereert per slot van rekening de aanwezigheid van een *initiatiefnemer*. En het is juist deze laatste notie die aan Rey-Flauds model te enen male vreemd is. Om recht te doen aan dit element in de structuur van een rederijersklucht wordt aanpassing van haar theorie op dit punt noodzakelijk. Om-schrijving en strekking van enkele andere noties blijken als gevolg daarvan niet altijd ongewijzigd gehandhaafd te kunnen worden. Zo dient in de eerste plaats niet langer de afloop van een sequentie bepalend te zijn voor de vraag of we al dan niet met een *agent* te maken hebben, maar de constatering dat dit personage als initiatiefnemer optreedt. De observatie dat de list van een initiatiefnemer kan mislukken resulteert vervolgens in een viertal denkbare invullingen voor het begrip *sujet*. Behalve als bedrieger en bedrogene kan hij namelijk verder fungeren als personage dat erin slaagt niet bedrogen te worden of als iemand die zijn list ziet mislukken. M.m. zijn er ook twee soorten *objets* en *agents*. Deze complicering van de theorie heeft voorts gevolgen voor de noties 'bedrijvende' en 'lijdende' vorm, zeker wanneer we de regel in acht willen blijven nemen dat een \vee steeds volgt op een positief dynamisch segment. Anders dan de betekenis die Rey-Flaud aan plus- en min-teken hecht, zullen wij er in het vervolg de gelukkige of ongelukkige afloop van de sequentie voor het *sujet* mee aanduiden. Aldus resulteert een aanzienlijk flexibeler model. De opnieuw ingevulde verhoudingen kunnen nu samenvattend uitgedrukt worden in een viertal verschillende sequenties die, in het geval van een absolute

ommekeer in de verhoudingen (bijv. uitgaande van \wedge en afgezien van de segmenten \emptyset, \times, Z en Q) de relaties tussen *sujet* en *objet* of tussen *sujet* en *agent* weergeven:

$$\begin{array}{ll} \text{sujet/objet:} & \wedge.F+. \vee. \text{ of } \wedge.F-.\wedge. \\ \text{sujet/agent:} & \wedge.F-.\wedge. \text{ of } \wedge.F+. \vee. \end{array}$$

Uit onze toevoegingen aan de theorie van Rey-Flaud vloeit echter de noodzaak voort om in de notatie tot uitdrukking te brengen met welke relatie tussen personages we precies te maken hebben: met een *sujet/objet*- of met een *sujet/agent*-verhouding. De uiteindelijke structuurformules geven dit, zoals uit de vier hierboven afgedrukte gevallen blijkt, namelijk niet zonder meer te kennen. Het beschrijvingsmodel van Rey-Flaud blijkt hier, zoals verderop aangetoond wordt, evenwel wonderwel in te voorzien. Op welke wijze, zullen we aanstonds bespreken.

Resteert het probleem van de sectiegrens, een kwestie die we hierboven bij gebrek aan voldoende duidelijke criteria tot nader order moesten uitstellen. De binnenkomst van een nieuw belangrijk personage (een der signalen op grond waarvan Rey-Flaud tot een sectiegrens scheen te besluiten) kan voor de gebeurtenissen in een spel weliswaar van groot belang zijn, binnen de theorie als zodanig is dit gegeven van een geheel andere aard en heeft daardoor ook weinig gewicht. Zouden we deze factor al enige plaats in een structuurontwikkeling gunnen, dan moet dit nieuwe personage de bestaande verhoudingen tussen de reeds aanwezigen op zijn minst drastisch wijzigen. Juister lijkt het om, naast nieuwe, door een andersoortig dynamisch segment gekenmerkte ontwikkelingen, vooral dan een sectiegrens te veronderstellen, wanneer de functie van het ene personage door een ander personage, dat niet in het verlengde van het reeds aanwezige personage opereert, wordt overgenomen. Zoiets treffen we aan in *De buskenblaser* (0A4). Goesen wordt in de eerste sequentie bedrogen door "die ander man" (1e sectie); thuis wordt hij in de persoon van zijn vrouw geconfronteerd met een ander *objet/agent* (2e sectie). *Drie daghe here* (0A7) opent met een charge van de Ghebuer (het 'verlengstuk' van Jan) ten koste van de Messagier. De plaats van dit laatste personage wordt even later ingenomen door Lysbet. Deze wisseling impliceert eveneens een sectiegrens. De opkomst van Jan fungeert niet als zodanig; de Ghebuer treedt namelijk als diens medeplichtige op. De ontwikkeling van een oorspronkelijk in het verlengde van een ander optredend personage tot een zelfstandige functie (Gosen, die zich later tegen zijn vrouw keert) veroorzaakt in de sotternie *Rubben* (0A10) daarentegen wel weer een sectiegrens.

2.3.2 Sequentiële organisatie

Na de 'functionele elementen' in de structuur omschreven te hebben, bestudeert Rey-Flaud in een volgend hoofdstuk de sequentiële organisatie van de *farce*, ofte-

wel de relaties tussen sequenties en secties. *Farce*-structuren vallen naar de mening van de schrijfster in twee hoofdcategorieën uiteen: eenvoudige structuren enerzijds, gekenmerkt door een grote coherentie tussen de onderscheiden sequenties, en gecompliceerde structuren anderzijds. De laatste treffen we aan in spelen met twee of drie zgn. 'polen'. (Zie voor dit begrip de navolgende bladzijden 70-71.)

In eenvoudige structuren wordt gebruik gemaakt van herhalingen en/of omkeringen van machtsverhoudingen tussen de optredende personages. Het meest elementair is evenwel het type van de *farce* dat slechts één sequentie omvat. Elders in haar boek karakteriseert Rey-Flaud dergelijke structuren als *facéties* en onderscheidt zij ze van *farceries*.²⁷ De eerste "présentent un bon tour dans un déroulement simple", terwijl de laatste een handige opeenstapeling van listen in een gecompliceerde ontwikkeling bieden ("une imbrication savante de ruses dans un déroulement complexe" [blz. 206]). Typerend voor een *farcerie* is de aanwezigheid van een situatie-omkering. In de vorige paragraaf zagen we reeds dat veel onderzoekers dit procédé als kenmerkend voor de beter geslaagde specimina van het genre beschouwen.

Voorbeeld van een *facétie* is de sotternie *Die hexe* (0A6). Machtelt constateert dat het met haar boerderij slecht gaat. Haar kameraad Luutgaert bevestigt dit voor haar eigen bedrijf. Zij heeft daarvoor zelfs een verklaring: het is allemaal de schuld van Juliane, die zij verdenkt van een verbond met de duivel. Ze zullen haar eens op de proef stellen. Geheimzinnig maar veelbetekenend vragen ze de vrouw of zij hen wellicht "ane goet" (vs 88) zou kunnen helpen. Daarmee doelen zij op voorwerpen uit de sfeer van de zwarte magie waarmee zij menen de fortuin een handje te kunnen helpen. De raad die Juliane hen vervolgens verschaft, is voldoende bewijs voor hun verdenking:

Haddi die hant van enen dief
Daer neghen messen op waren ghedaen
Het soude u altoes voerwaert gaen,
Soe waer ghi die hant ane sloecht.²⁸ (100)

Met een flink pak ransel verlossen de beide boerinnen de 'heks' tenslotte van haar magie en zichzelf van hun betovering: $\wedge . F + . \vee$.

Als *farce réitérée* bestempelt Rey-Flaud een spel met twee of meer sequenties, die alle ofwel in de bedrijvende, ofwel in de lijdende vorm getoonzet zijn. De gebeurtenissen in *Lippyn* (0A2) zijn illustratief voor een dergelijke ordening: $\emptyset . F - . \wedge . / \wedge . F - . \wedge$. De *farce inversée* is volgens Rey-Flaud juist gebaseerd op aanwezigheid van een negatief, zowel als van een positief dynamisch segment.²⁹ Kern van de actie in een dergelijke *farce* is dus de reeds veelvuldig geroemde situatie-omkering. De eerste twee sequenties van *Drie daghe here* (0A7) bieden een aardig voorbeeld hiervan. Het spel opent met een mededeling van de 'Messagier' (een soort proloogspreker) omtrent de inhoud van de navolgende sotternie. Daarop verschijnt de Ghebuer die, volstrekt anders dan iedereen zou verwachten, de Messagier van het toneel jaagt en de toeschouwers maant zich te verwijderen (\vee): er komt helemáál geen toegift meer. Met zijn bravour is het evenwel binnen vier versregels gedaan.

wanneer zijn vrouw om de hoek kijkt en hem op ongenadige wijze de mantel uitveegt: $Z. \wedge$. Derde en laatste type van de eenvoudige soort van *farce*structuren is een combinatie van de twee voorgaande en heet bijgevolg simpelweg *farce réitérée et inversée*.

Vergeleken met uitlatingen van haar voorgangers mag het op zijn minst opmerkelijk genoemd worden, dat Rey-Flaud de spelen die op situatie-omkeringen berusten tot de eenvoudige structuren rekent. Naar haar mening zijn de verwickelingen in een *farce* aanzienlijk gecompliceerder wanneer er verdubbelingen of splitsingen van personagefuncties constateerbaar zijn. Vooral in dit laatste geval heeft het volgens de schrijfster zin de term *pool* ('pôle') te hanteren. Een korte toelichting bij dit begrip gaf zij reeds in het hoofdstuk over de functionele elementen, maar aangezien het eerst hier een rol in de theorie vervult bespraken we de term nog niet eerder. Het begrip *pôle* dankt zijn bestaan voornamelijk aan de observatie dat de functies *sujet*, *objet* en *agent* over meer dan één personage verdeeld kunnen zijn. Zo blijkt de Ghebuer in *Drie daghe here* (0A7), over wie we het zoëven al hadden, in het verlengde van de functie te liggen, die Jan in deze sotternie bekleedt. Samen vormen ze dus één pool. Ter nuancering van haar omschrijving van 'polen' (die, zoals blijkt, ook tot één personage beperkt kunnen zijn) maakt Rey-Flaud in het hoofdstuk over de sequentiële organisatie van de *farce* verder onderscheid tussen personages die, althans volgens haar, onderling volkomen uitwisselbaar zijn en die welke een zekere mate van zelfstandigheid in hun optreden ten toon spreiden. De eersten fungeren louter als *réduplication* van de rol van een ander personage; de laatsten komen als gevolg van een poolsplitsing als gelijken naast soortgenoten te staan. Voor hen introduceert de Française de term *dédoublement*. Personages die tot de eerste categorie behoren, behouden hetzelfde symbool als het personage waarvan zij een verdubbeling zijn; een accentteken (α' of ω') geeft aan dat we met de 'verdubbelde' kant van de desbetreffende functie te maken hebben.³⁰ Voor poolsplitsingen reserveert de schrijfster een apart symbool: naast ω staat bijvoorbeeld ψ . De eerste letters van het alfabet reserveert zij blijkbaar voor de pool van de *sujet-héros*, de laatste voor die van het *objet* c.q. de *agent*. Zo schetst de formule

$$\vee . F - (\alpha' \beta' - \psi \omega) . \wedge . / F + (\alpha \alpha' \beta \beta' - \psi) . \vee .$$

twee verschillende situaties die niettemin gereduceerd kunnen worden tot een wederzijdse bedriegerij van drie personageparen. Eerst een geslaagde list van een *agent*-koppel ten koste van de verdubbelde leden van twee *sujet*-paren, dan de wraakneming van beide verdubbelde *sujet*-paren op de helft van het *objet*-koppel. De pijl geeft aan wie het initiatief tot een bepaalde handeling neemt; $\alpha \rightarrow \omega$ betekent dan: α tracht ω te bedriegen, etc.³¹

De kenmerken van uitwisselbaarheid c.q. autonomie als typerende eigenschap voor *réduplication* (verdubbeling) resp. *dédoublement* (poolsplitsing), sluiten elkaar naar onze mening niet in voldoende mate wederzijds uit: uitwisselbare personages kunnen per slot van rekening in een volgende sequentie wel weer zelfstandig-

heid ten toon spreiden. Daardoor is in bepaalde gevallen moeilijk aan te geven of we met het eerste, dan wel met het tweede te maken hebben. Op deze kwestie zal nader worden ingegaan in par. 5.1.5.

Wanneer één (of meer) van de aanwezige polen in een *farce* gesplitst wordt, ontstaat de mogelijkheid de structuur van een spel op eenvoudige wijze te compliceren. Rey-Flaud kenschetst dergelijke spelen als '*farce à pôles dédoublées*'. Naar haar mening ingewikkelder is de situatie waarin, naast (eventueel gesplitste) polen van *sujet* en *objet*, er een onafhankelijk optredend *agent* opdoemt, die ingrijpt in de verhoudingen tussen de twee reeds aanwezige groeperingen. Spelen die tot deze categorie behoren betitelt zij als '*farce à trois pôles*'. Onder deze laatste noemer beschrijft zij ook het verschijnsel dat het gesplitste gedeelte van een pool zich in een volgende sequentie tegen zijn oorspronkelijke wederhelft verzet. Een situatie in de *Farce du Pasté et de la Tarte* beschrijvend, constateert de schrijfster: "Le sujet, dans la dernière séquence, éclate en deux pôles syntaxiques distincts: un élément de sujet reste en position de sujet, tandis que l'autre passe en position d'agent" (blz. 287). Ten einde de overloop van een personage naar een andere pool in de notatie tot uitdrukking te brengen, voegt de schrijfster een letter toe aan het symbool dat het dynamisch segment in een sequentie vertegenwoordigt (Fa, Fb, etc.).

Enkele bladzijden terug hebben we voorgesteld een sectiegrens te leggen daar waar "de functie van het ene personage door een ander personage, dat niet in het verlengde van het reeds aanwezige personage opereert, wordt overgenomen" (blz. 68). Welbeschouwd doelden we daarmee eigenlijk op de interventie van een derde pool in het spel. Aangezien Rey-Flaud zich onvoldoende duidelijk uitliet over de maatstaven voor het trekken van een sectiegrens, achtten wij deze werkwijze juist. Op deze plaats blijkt zij nu zelfs haar uitgangspunten te bevestigen. Waar de Française een a en een b toevoegt aan het symbool voor de dynamische segmenten in kwestie met onderling afwijkende pool-constellaties, veronderstellen wij namelijk een sectiegrens. Deze laatste stap maakt de toevoeging van de letters a en b ter onderscheiding van sequenties met verschillende pool-samenstellingen tenslotte overbodig. Een dubbele schuine streep als symbool voor deze grens volstaat.

Een voorbeeld van poolwisseling treffen we aan in de sotternie *Rubben* (0A10). Eerder constateerden we dat Gosen in dit spel in een aparte sequentie hetzelfde lot wedervaart als zijn schoonzoon. In de eerste sequentie wordt de man, als verdubbeling van de functie van zijn vrouw, gedwongen haar verklaring te onderschrijven. Wanneer Rubben het schoonouderlijk huis weer verlaten heeft, waagt Gosen het om protest aan te tekenen tegen de wijze waarop de jongen in het misverstand over het aantal maanden zwangerschap om de tuin werd geleid. Daarmee verandert zijn rol in het spel: van verdubbeld deel van een koppel stapt hij over naar de functie van *agent*. Zijn rol is zo losgeweekt uit de oorspronkelijke pool en vormt zelfstandig een nieuwe, in de structuur van het spel als geheel gezien, derde pool. Aldus ontstaat de volgende formule:

$$\vee .Q + (\alpha\beta - \omega) . \vee . // \vee .F + (\alpha - \beta) . \vee .$$

2.4 Het begrip 'intrigue'

Aan het eind van par. 2.2 hebben we geconstateerd dat het begrip *intrigue* in de literatuur over de middelfranse *farce* onvoldoende of tenminste op onbevredigende wijze is omschreven. Ook Rey-Flaud maakt zich schuldig aan dit vergrijp. Door bedriegerijen als typerend voor de *farce* te beschouwen, spreekt zij zich niettemin impliciet uit over de vraag hoe zij tegen intriges aankijkt. Op deze kwestie zullen wij verderop nog terugkomen. Alvorens ons met een definitie van het begrip in te laten willen wij namelijk vanuit onze ruimere blik op komisch toneel in de Nederlanden vóór de Renaissance (ruimer in vergelijking met de Franse *farce*) buigen over een noodzakelijke aanvulling van Rey-Flauds analysemodel. De bedoelde emendatie moet reeds hier plaatsvinden, omdat we er al in hoofdstuk 4 op zullen terugkomen.

Door het conflict uitsluitend als een statisch segment te typeren, beperkt Rey-Flaud haar zicht op het handlingsverloop van de *farce*. Naast de elementen F, Q en Z is naar onze mening nog een tweetal andere morfologische inkleuringen van dynamische segmenten onontbeerlijk. Conflicten zijn immers niet uitsluitend als statische aanleiding of uitkomst voorstelbaar, maar ook als kern, waaromheen zich een sequentie ontwikkelt. Een (verbale of fysieke) confrontatie tussen twee personages kan per slot van rekening evenzeer van invloed zijn op hun onderlinge relatie, anders gezegd: de afloop van de sequentie bepalen. Om verwarring te voorkomen zullen we in het vervolg in onze bespreking van de structuur van rederijkerskluchten differentiëren tussen *conflict* en *confrontatie*, waarbij de eerste term betrekking heeft op statische segmenten, de tweede op dynamische. Samenvattend is het dynamische segment dus niet langer beperkt tot bedriegerijen, misverstanden en *coups de théâtre*, maar regardeert het *iedere ontwikkeling die tot een ommekeer in of tot stabilisatie van min of meer onzekere machtsverhoudingen tussen de personages voert*.

Confrontaties laten we vervolgens uiteenvallen in een *fysieke* vorm, weergegeven met behulp van het symbool C, en een *verbale* (P), die een persuasieve ontwikkeling vertegenwoordigt. De fysieke confrontatie zal doorgaans de gestalte aannemen van een vechtpartij. Zoals uit het slot van *Deen en dander: twee soldaten* (3N3) blijkt, kan het ook de vorm hebben van uitbuiting van een fysiek overwicht (een vrouw ontvlucht gewoon de slagen van haar oudere man). Op deze wijze zijn we beter in staat de gebeurtenissen in sotternieën en rederijkerskluchten te analyseren. Onze eerdere bespreking van *Rubben* (0A10) moge dit aantonen. In werkelijkheid betreft de actie van Gosen in de tweede sequentie van het spel immers geen list (F), maar een (mislukte) poging om als *agent* de vrouw van schuld aan laakbare handelingen te overtuigen, dus een verbale confrontatie:

$$\vee . Q + (\alpha\beta - \omega) . \vee . // \vee . P + (\alpha - \beta) . \vee .$$

De reden waarom Rey-Flaud aan bedriegerijen (F) en misverstanden (Q) zo'n

centrale plaats in haar beschrijvingsmodel toekent is natuurlijk gelegen in haar op een etymologische verklaring van het woord *farce* gebouwde definitie. Daarmee creëert zij het uitgangspunt voor haar analyse. Voor de hantering ervan, zowel op het toneel als daarbuiten, concludeert zij na uitvoerige contextstudies namelijk: "*farce-farceur* forment un couple synonyme de *tromperie-tromper*" (blz. 176). Dat een *farce* méér kan omvatten dan alleen een bedriegerij, een misverstand of een *coup de théâtre*, geeft de schrijfster eigenlijk zelf reeds toe wanneer zij als F bovendien "*une série de défis qui ont raison de l'adversaire*" (blz. 237) accepteert. Concentreren we ons op het ruimere terrein van de klucht, dan beschikken we als symbolen ter verwijzing naar dynamische segmenten over: C (fysieke confrontatie), F (list), P (verbale confrontatie), Q (misverstand) en Z (*coup de théâtre*).

De overige onderscheidingen in het beschrijvingsmodel van Rey-Flaud behoeven vooralsnog slechts weinig aanvulling. De letters α , β en γ zullen we, voor zover de Française dit al niet deed, in het vervolg exclusief reserveren voor personages die de functie van *sujet-héros* bekleden; ω , ψ en χ voor hen die *objet* en/of *agent* zijn.³² Daarnaast lijkt het ons zinvol een derde groep van letters (κ , λ en μ) te introduceren voor de derde pool van zelfstandige, in de rol van *agent*, optredende personages.

Met deze eerste aanvullingen op de theorie van Rey-Flaud (in hoofdstuk 5 volgen er meer) is echter nog steeds geen definitie van het begrip *intrigue* gegeven. Volgens het *WNT* heeft het woord op tenminste twee verschillende zaken betrekking. Als eerste betekenis geeft dit woordenboek: "Het tewerkstellen van slinksche middelen en bedekte invloeden ter bereiking van een doel, tot uitvoering van een plan" (VI, kol. 2083). Tal van literaire lexica verbinden het in deze zin speciaal met het toneel. Zo definieert Von Wilpert het als: "Ränke, Machenschaften, Verwicklungen und Vertauschungen als absichtliche oder zufällig herbeigeführte Komplikationen im Drama".³³ Het *WNT* koppelt de term daarentegen in een meer neutrale betekenis met de literatuur. De derde daar gegeven omschrijving luidt: "Bij een tooneelstuk, een roman. De verwikkeling; het geheel der (verwikkeld) omstandigheden waardoor de 'knoop' wordt gevormd" (VI, kol. 2084). In Frankrijk wordt het literair-wetenschappelijke begrip *intrigue* eveneens vooral in deze zin begrepen. Pavis (1980) noemt in zijn *Dictionnaire du théâtre* zelfs niet eens de eerste, beperktere invulling van het begrip. Hij omschrijft het categorisch als: "Ensemble des actions (incidents) formant le noeud de la pièce" (blz. 221). Terwijl het woord als aanduiding van toneelhandelingen, gericht op de ontknoping van de verwickelingen, in Duitsland en Engeland niet onbekend is, is het, althans naar de mening van Rutkowski en Blake, niettemin minder gebruikelijk dan de termen *Handlung* resp. *plot*.³⁴ *Intrigue* betekent daar toch in de eerste plaats: kuiperij. De Fransen lijken het woord (zoals gezegd) eerder in algemene, niet tot listen beperkte zin te begrijpen. Het Nederlands vertoont in de definities die het *WNT* in dit opzicht verschaft eenzelfde beeld.

Hoewel Rey-Flaud geen definitie van het begrip *intrigue* geeft, is het, gezien de nadruk die zij op listen en misverstanden legt, alleszins waarschijnlijk dat zij voor

de Franse *farce* voor de 'beperkte' invulling zou opteren. Aangezien wij ons in onze studie naar het komische toneel in de Nederlanden vóór de Renaissance met een ruimere categorie van toneel bezighouden dan de Française, ligt het voor de hand dat wij het begrip juist in de hierboven omschreven ruimere betekenis hanteren. Door aldus te handelen ontstaan duidelijk coherente subcategorieën, waarbij als scheidingscriterium niet een (toevallige) notie (de list of het misverstand bijv.) prevaleert, maar een ondubbelzinnig structuurkenmerk, te weten: de sequentiële structuur.

De definitie van *intrigue* in het *WNT* steunt o.i. tot slot te zeer op een vorm van toneel die in de 16e eeuw niet de enig denkbare was; niet ieder spel (zeker voor het komische toneel geldt dit!) werkt per slot van rekening toe naar de uiteenraffing van een 'knoop'. Om van een *intrigue* in een komisch toneelspel vóór de Renaissance te kunnen spreken, menen we ons te moeten beperken tot de eis van aanwezigheid van een duidelijke 'ontwikkeling'. Zij kan, zoals we bij het begin van de bespreking van de theorie van Rey-Flaud hebben gezien, een bestaande situatie tussen personages veranderen dan wel stabiliseren. In de hier gehanteerde terminologie betekent dit samenvattend dat een spel eerst dan een *intrigue* kent, wanneer de handeling erin sequentieel gestructureerd of georganiseerd is.

2.5 Noten

1. Vgl. de uitgave door Eugénie Droz van *Le Recueil Trepperel*: I. Les sotties. Paris, 1935, blz. 147.
2. Uitgegeven in het *Ancien théâtre français ou collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les mystères jusqu'à Corneille*; publié avec des notes et éclaircissements par M. [Emmanuel] Viollet le Duc [édité par Anatole de Montaiglon]. Deel I-III. Paris, 1854.
3. *Trois farces du Recueil de Londres*: Le Cousturier et Esopet – Le Cuvier – Maistre Mimin étudiant; textes publiés avec notices et commentaires par Emmanuel Philipot. Rennes, 1931, blz. 8.
4. Vgl. Schoell 1975, blz. 183 en 184.
5. Vgl. Leroux 1959, blz. 95.
6. Vgl. ook Leroux 1959, blz. 8. Zijn methode lijkt geënt op Francis Fergussons *The idea of a theatre*: A study of ten plays – the art of drama in changing perspective. Princeton 1949, die voor het toneel als 'hierarchie of actualizations' de factoren structuur, personages en woordgebruik introduceert. Ook Knight baseert zich in zijn analyse van het *Recueil Cohen* op Fergussons methode (Vgl. Knight 1965, blz. 49).
7. Lambert C. Porter signaleert in zijn *La fatrasie et le fatras*: Essai sur la poésie irrationnelle en France au moyen âge. Genève etc., 1960, twee fundamentele kenmerken van het genre der *fatrasie*. Gedichten van deze soort omvatten zijns inziens strofen van zes vijfvoetige en vijf zevenvoetige verzen met als rijmschema *aabaab/babab* en hebben een 'onmogelijk' karakter: "Toute fatrasie doit, pour avoir droit au nom, être 'impossible', c'est-à-dire, faire accomplir de façon invraisemblable ou impossible des actions

- également impossibles ou improbables par des acteurs qui sont en raison de leur nature ou condition incapables de les accomplir" (blz. 22). Het geraaskal dat dergelijke teksten kenmerkt is evenwel niet beperkt tot het genre van de *fatrasie*, zodat andere teksten eveneens *fatrasiek* genoemd mogen worden. De onderscheiding die Porter op grond van de versificatie tussen *fatras* en *fatrasie* aanbrengt, wordt betwist door Zumthor (1961, blz. 11, n. 4).
8. Vgl. Bowen 1964, blz. 68-75.
 9. Vgl. Jean Frappier in: *Romance Philology*: 19 (1965-1966), blz. 637-641; Halina Lewicka in: *Zeitschrift für romanische Philologie*: 82 (1966), blz. 400-405; Robert Garapon in: *Revue d'Histoire littéraire de la France*: 65 (1965), blz. 696-697 en Knight 1965, blz. 63.
 10. Het woord *parade* is volgens Petit de Julleville (1885) in de 16e eeuw uit het Spaans overgenomen. *Parada* betekent "le temps d'arrêt d'un cheval de manège" (blz. 3), maar wordt in het Frans als aanduiding voor gedialogiseerde improvisaties van potsenmakers gebruikt. Voor Leroux (1959) is een *simple parade* niets meer dan een "sorte d'improvisation bouffonne dont tout le sel consiste en jeux de mots ou en jeux de scène, où, souvent, l'esprit est absent, mais où ne manquent ni les coups de pieds, ni les coups de bâton" (blz. 34). Knight (1965) identificeert het type van de *farce d'échaffaut* met de 'parade', oftewel met een "short piece of buffoonery used to lure an audience" (blz. 37).
 11. In Franse *farces* schijnt deze combinatie nogal eens voor te komen. Bij ons lijkt alleen in *Die man* (10A10) iets soortgelijks aanwijsbaar, wanneer Griet haar man, na hem bont en blauw geslagen te hebben, wijsmaakt de maan in zijn neus te hebben. Een spreekwoord in deze bewoordingen is ons evenwel niet bekend; wel bestaan er uitdrukkingen als "De maan is te bier" en "Als een hondeneus in de maneschijn".
 12. *Recueil de farces françaises inédites du XVe siècle*; publiés pour la première fois avec une Introduction, des Notes, des Indices, et un Glossaire par Gustave Cohen. Cambridge Mass., 1949.
 13. Vgl. Knight 1965, blz. 62-75.
 14. Van onderschikking van gebeurtenissen is sprake wanneer episodes ingedeeld kunnen worden in kleinere eenheden, die op hun beurt ook weer in delen uiteenvallen, etc. De schrijver duidt dit verschil aan met behulp van het begrip *nesting*.
 15. Vgl. Schoell 1975, blz. 205.
 16. Aubailly (1975) is van mening dat verbetering van zgn. *farces techniques* "a pu conduire aux *farces d'intrigue* dont les plus élaborées présentent déjà les procédés et les structures que le génie comique d'un Molière portera à leur point de perfection" (blz. 112).
 17. Vgl. Aubailly 1975, blz. 114.
 18. Reeds Bergson (1899, blz. 71-73) onderkent de komische kracht van de situatie-omkering, door hem *inversion* genoemd. Leroux (1959, blz. 256-257) maakt onderscheid tussen het *boomerang*-effect, waarbij een bedrieger in de kuil valt die hij voor een ander gegraven had, en de omkering waarbij hem dit door toedoen van een derde zelf overkomt. Schoell (1975, blz. 210) twijfelt aan deze laatste uitsplitsing; een situatie-omkering doet zich naar zijn mening immers slechts zelden zonder actieve medewerking van een ander voor.
 19. Vgl. Rey-Flaud 1982, blz. 230.
 20. Rey-Flaud koppelt de woorden *segment* en *séquence* direct aan hun taalkundige equivalenten. Zij citeert in dit kader de *Grand Larousse de la langue française*, waar het eerste begrip wordt omschreven als "résultat de l'opération consistant à découper une

chaîne parlée en unités discrètes”, het tweede als “une suite ordonnée de termes formant un ensemble déterminé” (Vgl. Rey-Flaud 1982, blz. 234 resp. 248). In tegenstelling tot de notatie zoals we die in Fig. 1 aantreffen, blijkt verderop in haar studie, dat segmenten niet met behulp van een schuine streep van elkaar gescheiden worden, maar door middel van een punt. Een schuine streep geeft juist de scheidslijn tussen twee sequenties aan.

21. Vergelijken we de aantekeningen van Rey-Flaud wat nauwkeuriger met de studie van Propp (1969) over het sprookje, dan sticht de terminologie van de Française stellig verwarring. Bij het gebruik van het woord *fonction* sluit de schrijfster zich bijv. weliswaar aan bij Propps omschrijving als “l’action d’un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l’intrigue” [blz. 31]), haar invulling van het begrip verschilt daarentegen aanmerkelijk van die van de Russische geleerde. Waar de laatste een functie sterk inhoudelijk opvat (vergelijk hiervoor met name de derde appendix in zijn *Morphologie du conte* [blz. 163-170]), beperkt Rey-Flaud zich vooral tot enkele abstracte categorieën: strijd, verzoening, overwinning, etc. Bovendien brengt zij onderscheid aan tussen statische en dynamische segmenten. Daardoor ontstaan verschillen tussen de typen van mogelijke functies. Propps ‘fonction’ kan dus niet zonder meer op één lijn met Rey-Flauds ‘élément fonctionnel’ gesteld worden. Voorts kan een zekere spraakverwarring ontstaan rond het woord *séquence*. Terwijl de Française dit begrip reserveert voor het geheel van één dynamisch en twee statische segmenten, begrijpt Propp (1969, blz. 112-117) er iets onder wat min of meer samenvalt met haar *section*!
22. Voorbeelden hiervan bieden o.a. Rey-Flauds besprekingen van *Soeur Fessue* (blz. 243) en de *Farce de Mahuet* (blz. 272).
23. De voorstellen van Rey-Flaud om sequenties en secties te nummeren laten wij hier onbesproken. De uiteindelijke structuurformules maken naar onze mening dergelijke toevoegingen overbodig.
24. De ‘buskenblaser’ wordt door menig onderzoeker als kwakzalver gekenschetst. Vgl. bijv. Worp (1904-1908, I, p. 96), Kalff (1906-1912, II, p. 37) en Te Winkel (1922-1927, II, p. 146). Juister is de typering (op blz. 98) van dit personage als ‘duizendkunstenaar’ door H. Janssen Marijnen (“Omtrent de opvoering onzer oudste tooneelstukken”, in: *TNTL*: 32 [1913], blz. 92-100). In navolging van Aubailly, zien wij in hem evenwel eerder een zgn. *homme à tout faire*. De ‘buskenblaser’ verraaft zichzelf als zodanig door de afwisseling van de anaforsch gevormde zinnen in zijn openingsmonoloog, beginnend met “Ic ben” en “Ic can”. (Zie voor dit monoloogpersonage verder par. 2 in het navolgende hoofdstuk over “De dramatische monoloog” [3]).
25. Leendertz 1899-1907, blz. 70-71.
26. Vgl. Rey-Flaud 1982, blz. 251-253.
27. Vgl. Rey-Flaud 1982, blz. 206-225.
28. Leendertz 1899-1907, blz. 117-118.
29. De gewijzigde invulling die wij hierboven aan enkele door Rey-Flaud geïntroduceerde begrippen gaven, mist zijn uitwerking weliswaar niet op uitspraken die de schrijfster in haar tweede analytische hoofdstuk doet, zij leidt evenwel niet tot onbruikbaarheid ervan. Stilzwijgend veronderstellen we dat in parafrasen naar of in citaten uit het desbetreffende hoofdstuk onze aanpassingen aan de theorie reeds zijn verwerkt.
30. Vgl. Rey-Flaud 1982, blz. 280 en 283-284.
31. Rey-Flaud springt tamelijk onzorgvuldig om (alsof het iets bijkomstigs in haar structuurformules zou zijn) met de betekenis die de lezer aan deze pijl dient te hechten; op

de enige plaats in haar studie waar zij aan de waarde van dit symbool een halve zin besteedt, omschrijft zij het teken generaliserend als de weerspiegeling van "[le] rapport à la fonction verbale" (blz. 253).

32. De Française hanteert als symbool voor de verdubbelde helft van een *agent/objet*-koppel de letter ϕ . Analooq aan de letter β voor de verdubbelde kant van het *sujet*-paar, geven wij in plaats daarvan de voorkeur aan het symbool ψ .
33. Gero von Wilpert. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1964⁴, blz. 303. Vgl. een soortgelijke omschrijving in *Metzler Literatur Lexikon: Stichwörter zur Weltliteratur*; herausgegeben von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart, 1984, blz. 212.
34. Vgl. W.V. Ruttkowski & R.E. Blake. *Literaturwörterbuch in Deutsch, Englisch und Französisch mit griechischen und lateinischen Ableitungen für den Studenten der allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft*. Bern etc., 1969, blz. 26.



3. De dramatische monoloog

Maer segt my, wat comedispeelder of guyche-
laer soudt ghy liever sien dan dese als sy in ha-
re predikinghen rhetoriceeren? Het welck sy
ganschelick spottelick doen, maer volgen
nochtans seer lustichlick na het ghene dat de
rhetores gheleert hebben van de wyse hoe men
een oracie sal doen. O onsterffelicke God, wat
ghebeer maken sy? hoe bequamelick verande-
ren sy haer stemme, hoe singhen sy, hoe wor-
pen ende sweven sy henselven, hoe nemen sy
ondertusschen nu een ander, ende dan weder-
om een ander aensichte aen, hoe vervullen zyt
al met roepen. (Erasmus)

3.1 Inleiding

Sermon joyeux en *monologue dramatique* worden in de literatuur over middel-frans toneel van oudsher in één adem genoemd.¹ Debet aan deze situatie is vooral het feit dat beide slechts één spreker opvoeren. Naast deze overeenkomst zijn er natuurlijk ook vele verschillen. Sommige onderzoekers wijzen bijv. op hun ongelijke ontstaansgeschiedenis², anderen op hun onderscheiden aard. Zo betitelt Petit de Julleville (1886b) het *sermon joyeux* als een satirische verhandeling (een “dissertation satirique” [blz. 74]) waarin met alles en iedereen wordt gespot. In een *monologue dramatique* doet de auteur de toeschouwers daarentegen lachen over het komische personage zèlf. Picot (1886-1888) laat zich, hoewel hij de uitdrukking *monologue dramatique* als een overkoepelende term voor de ‘subgenres’ *sermon joyeux* (spotsermoen) en *monologue proprement dit* (monoloog ‘in engere zin’) hanteert, in vergelijkbare bewoordingen uit: “Le premier est une parodie, généralement fort libre, des sermons en vers ou en prose qui précédaient les grands mystères; le second, au contraire, est une scène à un personnage, dans laquelle l’acteur joue un véritable rôle. L’un se borne à un récit; c’est une suite plus ou moins heureuse de traits satiriques; l’autre au contraire est une action: c’est une comédie complète placée dans un cadre restreint” (blz. 358).³

In enkele meer recente studies worden de grenzen tussen *monologue dramatique* en *sermon joyeux* veelal scherper getrokken dan voordien gebruikelijk was. Polak (1966) noteert dat sommige auteurs van *sermons joyeux* met behulp van een kleine ingreep hun tekst dramatische kenmerken hebben weten te verlenen; en passant merkt zij evenwel op dat *sermons joyeux* niet tot het toneel gerekend moeten worden: “ces sermons n’étaient en définitive guère plus théâtraux qu’un sermon ordinaire” (blz. 16-17). Op grond van eenzelfde argument als hetwelk door Hummelen met betrekking tot het spotsermoen in de Nederlanden gehanteerd wordt (zie bo-

ven, blz. 32), ontzegt Schoell (1975) het *sermon joyeux* zelfs ieder dramatisch karakter: "Die Parodie der Predigt, einer Rede, bleibt wesensmässig eine Rede, da sie im Gegensatz zum eigentlichen dramatischen Monolog nicht mit dem dramatischen Grundelement der Personendarstellung, der 'Impersonation' arbeitet" (blz. 162).

Aubailly (1972) neemt weer een wat minder rigoureuze standpunt in. Evenals Picot deelt hij de *monologue dramatique* in in een aantal categorieën. Behalve het *sermon joyeux*, door hem *sermon burlesque* genoemd, plaatst hij in zijn studie naast *monologues proprement dits* verder namelijk nog *pièces de mariage*, *prognostications*, *testaments* en *mandements*. Tussen deze laatste monoloogtypen en *monologues proprement dits* bestaat, ook naar zijn mening, een fundamenteel verschil: "On peut considérer qu'il y a monologue dramatique à partir du moment où l'identification de l'acteur à un personnage qu'il met en scène n'est plus un simple artifice de présentation, mais devient l'objet même du comique. Dès lors cette identification ne se traduit plus par une simple imitation de ton et d'attitude, mais par une véritable re-crédation psychologique d'un type donné" (blz. 108). De grens tussen het 'subgenre' van de *monologue dramatique* en overige monoloogsoorten lijkt de auteur dus te laten samenvallen met die van het dramatische en het narratieve, preciezer: met die tussen drama en voordrachttekst. Elders in zijn studie zien we dit nog duidelijker verwoord: "Dans le genre narratif, le conteur fait rire d'un tiers et d'une action dans laquelle ce dernier se débat, mais il disparaît derrière ses personnages comme le montreur de marionnettes derrière son décor. Dans le genre dramatique, au contraire, l'acteur-récitant fait rire d'un personnage auquel il s'identifie pleinement" (blz. 195). Niettemin blijft hij bij een maximalistische benadering door *monologues proprement dits* zowel als de andere, eerder genoemde monoloogvormen in zijn beschouwingen te betrekken.⁴

Lammens-Pikhaus (1985-1986) onderschrijft de hiervoor geciteerde observaties van Aubailly door ten aanzien van de grens tussen spotsermoen en (monologisch) tafelspel te concluderen: "het is vooral de verhouding van de acteur tot het gespeelde personage die de verschillende aard van sermon joyeux en tafelspel bepaalt" (I, blz. XIII-XIV). Kaijser (1983-1984) lijkt het laatmiddeleeuwse spotsermoen daarentegen weer dramatische kwaliteiten te willen toedichten. Hij maakt daarbij o.i. echter onvoldoende onderscheid tussen teksten die werden *voorgedragen* en die welke werden *gespeeld*. Vooral het spotsermoen 'in strikte zin' (teksten die "het totale retorische plan volgens welke een predikatie is opgebouwd" [blz. 110] parodiëren) schijnt hij als (komisch) toneel te willen zien. Wij vragen ons dan wel af of 'gewone' preken dan niet als 'toneel' beschouwd zouden kunnen worden!

Soortgelijke observaties gelden voor enkele andere laat-middeleeuwse spotgenres. Zo voelt Pleij (1976 en 1979) er veel voor om een tekst als Jan van den Berghe's *Leenhof der Ghilden* als een dramatische monoloog te beschouwen en bespeurt hij achter de *Nieuwe Ordinantiën* ende *Statuten van Ringhelant* en het *Mandement van Bacchus* (oorspronkelijke) spelsituaties.⁵ En ook Van Kampen (1980) signaleert in diverse spotprognosticaties passages, die slechts begrepen kunnen worden

vanuit een acteur/publiek-verhouding: direct toespreken, spel met een marot, etc. De conclusie dat hierin een bewijs is gelegen voor de bewering dat deze teksten werden opgevoerd⁶ gaat ons evenwel veel te ver.

De criteria die wij in hoofdstuk 1 voor de grenzen tussen *genus dramaticum* en toneel hebben opgesteld (*impersonatio*, genrebenaming en opvoering c.q. opvoeringsintentie) stellen ons in plaats van de toch eerder intuïtieve standpunten van Pleij en Van Kampen beter in staat spotsermoen, spotmandement en overige spotteksten van ons terrein van onderzoek gescheiden te houden. Van alle ons bekende daarvoor in aanmerking komende teksten is er namelijk niet één die met de term 'spel', 'clucht' of 'esbattement' aangeduid wordt, terwijl toneelaanwijzingen eveneens ontbreken.⁷ Anderzijds is er natuurlijk geen enkele twijfel over het toneelkarakter van een monoloog als *Een marot noodt ter bruyloft* (10I13), waarin de dramatisering van een *cri*⁸ opgenomen is. In het handschrift wordt deze tekst dan ook 'tafelspel' genoemd.⁹

In Nederlandse dramatische monologen ontbreekt een intrige, zoals we die in het vorige hoofdstuk gedefinieerd hebben, te enen male. Daarmee is het beschrijvingsmodel van Rey-Flaud voor een analyse van dit toneelgenre dus ongeschikt. Bij onze bespreking van deze categorie van komisch toneel zullen we in plaats daarvan onze toevlucht nemen tot Aubailly's beschouwingen uit 1972 over zgn. *monologues proprement dits* en, ten dele, tot de opmerkingen van Lammens-Pikhaus (1985-1986) over tafelspelen in monologvorm. Dat het Franse onderzoek in onze beschouwingen een ruimere plaats inneemt dan het Belgische heeft vooral te maken met de geschiedenis van ons eigen onderzoek.¹⁰ Bovendien grijpt ook Lammens-Pikhaus veelvuldig terug naar de studie van Aubailly. Ten dienste van de door ons uitgevoerde analyse van Nederlandse dramatische monologen zal daarbij onze belangstelling in het bijzonder uitgaan naar hun beider opmerkingen over de relatie tussen acteur/personage en publiek.

3.2 Resultaten van onderzoek naar de Franse 'monologue dramatique'

In vijftiende- en zestiende-eeuwse Franse dramatische monologen treffen we drie soorten personages aan: *hommes à tout faire* (duivelstoejagers), *soldats fanfarons* (pochende soldaten) en *amoureux* (verliefden). Alle drie vertonen volgens Aubailly (1972) hetzelfde gebrek: "ce sont d'incorrigibles vantards dont les exploits ne sont pas toujours à la hauteur de la conception qu'ils ont d'eux-mêmes" (blz. 108). Eigenlijk bevat de dramatische monoloog dus slechts één type, dat zich in drie naar sociale status of professie onderscheiden vormen manifesteert: de opsnijder. Niettemin stelt de schrijver zich ten doel aan te tonen, dat de auteurs van deze werken aan elk soort personage een eigen karakter hebben verleend: "les auteurs dramatiques et les acteurs du moyen âge ont su donner à chacun des personnages qui le concrétisent, son originalité propre" (blz. 108). Vandaar dat hij zijn bespreking er-

van uitsplitst naar de drie onderscheiden typen personages.¹¹

3.2.1 Monologen van duivelstoejagers

Sprekend over duivelstoejagers (*hommes à tout faire*¹²) behandelt Aubailly (1972) achtereenvolgens de aard van de optredende personages, de basisstructuur van dit monoloogtype en twee daarvan losstaande kwesties: de ontwikkeling van deze monoloogvorm in de tijd en enkele opvallende mnemotechnische kenmerken.

Monologen van duivelstoejagers voeren vooral marktkooplieden, kwakzalvers, knechten en kamermeisjes ten tonele. De eerste twee trachten hun waren aan de man te brengen, terwijl beide laatste typen hun diensten in de huishouding aanbieden. In werkelijkheid zijn het onhandige marchandeurs die, zoals Aubailly (1975) dit enkele jaren later formuleert, er niet in slagen aan het door henzelf opgeroepen beeld van kundigheid te beantwoorden: “Tous ces vantards sont en fait de pauvres hères qui, par un étalage de leur science supposée et de leurs capacités imaginaires, pensent trouver un maître auquel ils pourront louer leurs services” (blz. 78). Deze ‘karakterfout’ maakt dergelijke dramatische monologen tegelijkertijd echter de moeite van het aanschouwen dubbel en dwars waard: van het personage wordt niet alleen de buitenkant maar ook de binnenkant getoond, met alle bijbehorende fouten en gebreken.

De uitbeelding van het komisch type van de charlatan wint aan kracht wanneer hij in werkelijkheid het tegenovergestelde blijkt van wat hij beweerde te zijn, bijv. door zich te beroemen op capaciteiten waarover hij onmogelijk kan beschikken, door een figuurlijke uitdrukking letterlijk te nemen of door blijf te geven van een fatrasieke geest.¹³ Al deze middelen hebben tot doel zijn relaas minder logisch en dus komischer te maken, hem als een ‘fantoche sans consistance’¹⁴ af te schilderen.

Teksten met kwakzalvers en marktkooplieden bevatten doorgaans drie onderdelen: a) het personage introduceert zichzelf bij het publiek, b) vertelt vervolgens welke verre landen het heeft bezocht en c) geeft tot slot een opsomming van zijn kwaliteiten.

Ad a: Sommige personages, kwakzalvers bijvoorbeeld, betrekken het publiek van meet af aan uit de aard van het type dat zij representeren bij hun spel. Andere personages zijn hiertoe in mindere mate gedwongen. Soms worden de toeschouwers zelfs volkomen genegeerd. Naar de mening van Aubailly, wordt daarmee tot uitdrukking gebracht welk een hoge dunk het personage van zichzelf heeft: het wil de opsomming van zijn capaciteiten niet eens onderbreken voor een aansporing aan het adres van zijn toehoorders in te gaan op zijn genereuze aanbiedingen.¹⁵ Een dergelijke afstand tussen personage en publiek draagt volgens Aubailly (1972), ondertussen impliciet refererend aan Bergsons *Le rire*, wel bij tot het komisch karakter van deze monologen: “La volonté de ne pas rompre l’énumération,

jointe à celle de couper tout lien avec le public, accentuent l'impression de mécanique que donne le personnage qui débite son rôle comme un pantin" (blz. 134).

Ad b: Vooral in kwakzalversmonologen wordt gretig gebruik gemaakt van een reistoop, een opeenstapeling van namen van landen en steden waar het personage zijn verbaal geweld met succes wist om te zetten in financieel gewin en waaruit het publiek kan afleiden hoe belangrijk de spreker wel moet zijn. Deze reistoop beoogt niet louter een komisch effect, maar wekt bij de toeschouwers tevens bewondering. Bovendien vergroot hij de nieuwsgierigheid naar wat het personage hun te vertellen of aan te bieden heeft.

Ad c: De hoofdmoot van de monoloog steunt opnieuw in hoge mate op een opsomming, nu van capaciteiten die de spreker zichzelf toedicht.

In jongere *monologues d'hommes à tout faire* vindt er een kwantitatieve verschuiving plaats in het tekstuele aandeel van de reistoop ten gunste van een opeenstapeling van vaardigheden. Een reistoop legt immers te zeer de nadruk op de onstandvastigheid van de charlatan en op zijn falen een vaste baan te verwerven.¹⁶ In deze jongere teksten blijkt het personage zich voor het publiek bovendien reeds voldoende te karakteriseren door enkel zijn naam te noemen: Watelet, Aliboron, etc., terwijl het zijn publiek in oudere monologen nog expliciet moest mededelen dat hij een kwakzalver of een knecht voorstelde. Zo laat Rutebeuf de kwakzalver aan het begin van *Le Dit de l'Erberie* zichzelf nog introduceren met: "Je sui uns mires".¹⁷

Vanuit mnemotechnisch oogpunt gezien is in deze accumulaties nog iets merkwaardigs op te merken. Door een in een zekere regelmaat gegoten afwisseling van zich herhalende frasen als 'je suis', 'je sçays' en 'je fais' wordt, zoals Aubailly dit voor *Le varlet à louer à tout faire* in detail uitwerkt, vorm gegeven aan de geproduceerde woordenstroom; zo komt er voor een acteur lijn in een op het eerste gezicht ongeordend uitzienende opsomming: een gemakkelijk te onthouden stramien (bijv. AA-BB, etc. of BCAACB, etc.) van opeenvolgende formules, beginnend met 'je suis', 'je sçays', etc., helpt hem bij het van buiten leren van zijn tekst.¹⁸

3.2.2 Monologen van pochende soldaten

Bij de bespreking van *monologues de soldats fanfarons* volgt Aubailly (1972) ongeveer dezelfde weg als bij het vorige monoloogtype. Opnieuw begint hij met enkele opmerkingen over de aard van het personage in kwestie, gevolgd door een beschrijving van de structuur van de spelen. Tot slot behandelt hij een aantal eenvoudige hulpmiddelen waarmee de basisstructuur van deze monologen tot die van een *farce* uitgewerkt kan worden.

Het karakter van de lansknecht verschilt weinig van dat van de charlatan: "ce fanfaron se montre en effet d'une incapacité telle qu'il se révèle même impuissant à suivre jusqu'au bout la logique interne inhérente à son caractère de vantard" (blz. 142). De lafhartige opstelling van het personage wordt in oudere spelen van dit ty-

pe veel minder sterk benadrukt dan in jongere teksten; verried de naam van de *fanfaron* aanvankelijk alleen zijn plaats van herkomst (*Le Franc-archier de Baignollet*), later brengt zijn eigennaam tot uitdrukking met welke karakterfout het personage in kwestie behept is: *Seigneur de Petit Pouvoir*.¹⁹

De structuur van *monologues de soldats fanfarons* omvat twee delen: het eerste, waarin de schutter op zijn krijgsdaden pocht, is verhalend van aard, terwijl het tweede veeleer dramatische kenmerken vertoont.

Het verhalend gedeelte van de monoloog bestaat steeds uit drie elementen: a) de *fanfaron* stelt zichzelf voor aan het publiek, beroemt zich op zijn moed en laat blijken hoezeer hij naar een nieuwe vijand verlangt; b) hij verhaalt waar hij zoal heeft gestreden, hoe hij zich in dapperheid heeft onderscheiden, hoeveel tegenstanders hij in één gevecht wist te doden of gevangen te nemen en hij besteedt nog eens extra aandacht aan een van zijn meest roemruchte gevechten, al betrof het een volslagen onbeduidend tegenstander; c) tot slot vermeldt hij hoe men hem voor zijn heldendaden heeft beloond.

In het tweede deel stelt de *fanfaron* zich, zoals in *Le Franc-archier de Cherré*, voor dat hij een gevaarlijke vijand tegenover zich heeft:

Prenez le cas que je me batte
Contre le capitaine Boyard.²⁰

Zelfs tegen deze puur denkbeeldige tegenstander moet hij het evenwel afleggen: eigenlijk laat hij merken doodsbenuwd voor hem te zijn. Hoeveel moeite hij zich eerder ook getroostte zichzelf als held af te schilderen, door zich te verspreken of door schromelijk te overdrijven blijkt hij een pure lafaard te zijn:

Il s'en fuyt et moy devant.
Que dis je: devant? mais après!²¹

Vanuit dramatisch oogpunt gezien aantrekkelijker is de situatie waarin de lans-knecht in een vogelverschrikker een bloeddorstig tegenstander meent te herkennen. Natuurlijk ontdekt hij ook hier pas na enige tijd dat zijn tegenstander volstrekt ongevaarlijk is.

Reeds in de basisstructuur van *monologues de soldats fanfarons* is plaats ingeruimd voor participatie van het publiek: op zoek naar een mogelijke sparringpartner vraagt de lans-knecht aan de toeschouwers of zij iemand voor hem weten te vinden, nodigt hen uit getuige te zijn van de strijd en voor hem te willen bidden, alles met het doel hen van de hevigheid van zijn fureur te overtuigen.²²

Met behulp van drie eenvoudige hulpmiddelen kan de basisstructuur van een *monologue de soldat fanfaron* in de richting van een *farce* uitgebreid worden. In hoofdstuk 1 zagen we reeds dat de hier vermeende ontwikkeling door sommige onderzoekers als bron voor het ontstaan van middelfrans komisch toneel is aangewe-

zen. Aubailly koppelt de gesignaleerde tekstovereenkomsten daarentegen impliciet juist weer los van de vraag of hierin een voedingsbodem voor de oorsprong van de *farce* is gelegen. De relatie tussen bepaalde teksten interesseert hem namelijk alleen vanuit het oogpunt van structuur: *a)* twee lansknechten betreden onafhankelijk van elkaar het toneel, schrikken als ze elkaar zien en nemen de benen; *b)* in andere *farces* snijden beiden op over hun moed, gebruik makend van motieven uit lansknechtmonologen; *c)* een tweede personage (een zot bijvoorbeeld) ridiculiseert door zijn opmerkingen de uitlatingen van de *fanfaron*. In vergelijking met *monologues de soldats fanfarons* boeten dergelijke *farces*, naar de mening van Aubailly (1972), heel wat aan dramatische diepgang in: immers, de lansknecht "ne donne plus l'impression de se trahir par son incapacité à suivre la logique du masque qu'il veut se donner; il ne se déguise pas, il est" (blz. 159). Zelfs spelen waarin het eerste hulpmiddel aangewend wordt, en die daarmee vanuit structureel standpunt dus nog tamelijk dicht bij het genre van de monoloog staan, verliezen aan komische kracht: "la profondeur dramatique est moindre lorsque l'on concrétise ce qui était sur le plan de l'imaginaire et servait plus à peindre un caractère en action, qu'à faire rire à propos de cette action. Dans la farce, le rire naît de l'action qui présente un retournement de situation: au début de la rencontre c'est le premier fanfaron qui tremble, or c'est le second qui prend la fuite!" (blz. 158)

3.2.3 Monologen van verliefden

Ten aanzien van *monologues d'amoureux* brengt Aubailly (1972) een onderverdeling aan in verhalende en lyrische monologen, oftewel: *monologues-récit* en *monologues-état d'âme*.²³ In het eerste type voert de auteur een personage ten tonele dat, te nauwer nood aan een hachelijke situatie op amoreus gebied ontsnapt, verslag doet van zijn avonturen. In *monologues-état d'âme*, waarover de onderzoeker overigens weinig samenvattende opmerkingen maakt, treedt een personage op dat bij het publiek zijn hart lucht over zijn ervaringen op het terrein van de liefde. Meestal blijkt de spreker te lang gearzeld te hebben bij het toestemmen in een huwelijk en komt hij tot de ontdekking dat het daarvoor nu te laat is. In tegenstelling tot de *charlatan*, die een hem typerende naam draagt, of de *soldat fanfaron*, die zijn afkomst in zijn naam verraadt, volstaat het personage in *monologues d'amoureux* simpelweg met de mededeling dat hij verliefd is.²⁴

De structuur van *monologues-récit* ziet er als volgt uit: *a)* het personage tracht de belangstelling van het publiek voor zijn onderwerp te wekken, *b)* omschrijft vervolgens de personen die deelnamen aan het door hem beleefde avontuur, *c)* waarna hij, met hier en daar letterlijke aanhalingen van hetgeen er werd gezegd, verslag doet van zijn wederwaardigheden: zijn toenadering tot de aanbeden geliefde, de afspraak, het wachten op het moment van het rendez-vous en de korte tijd van het uiteindelijk samenzijn. De amoureuze bedoelingen van de minnaar werden echter gedwarsboomd door de onverwachte terugkeer van de echtgenoot van zijn gelief-

de, waardoor hij gedwongen was te vluchten en lange tijd in een oncomfortabele schuilplaats (het kippenhok of de schoorsteen) te verblijven.²⁵

Bij het verslag van de beleefde avonturen wordt regelmatig een directe rede aangewend. Door middel van stemwisseling kan de acteur dan laten merken wie er 'aan het woord' is. Deze 'dialogen' blijven evenwel functioneren binnen het kader van zijn relaas en mogen daarom niet verward worden met zgn. *monologues dialogués*.²⁶ (Terecht gebruikt Aubailly deze benaming voor dergelijke monologen dan ook niet.) Een voorbeeld van zo'n verslag van een door het amoureuze personage gevoerd 'gesprek' ter illustratie uit Coquillarts *Monologue du Puys*:

J'ay advisé la chamberiere,
Qui estoit assise a la porte,
Viens a elle de bonne sorte:
"Et puis, comment vous va, la belle?"
"Et tresbien, monsieur", dit elle,
"Ou avez vous demouré tant?"
"Par ma foy, j'ay esté dehors,
Ou j'ay veu de bien mauvais temps!"
Ce luy dis je par bon accors.
"Et puis, et puis, ou est ma dame?
Que fait elle, y a il ame?"
"Ennement, elle est sur le lict.
Elle repose ung petit."
Ce me dit lors la chamberiere.²⁷

In *monologues d'amoureux-récit* is het publiek, naar de mening van Aubailly (1972), opnieuw een bijzondere plaats toebedeeld: "L'acteur considère le public comme un interlocuteur auquel il soumet son cas" (blz. 181). Het personage neemt de toeschouwers in vertrouwen, geeft hun adviezen, vraagt om informatie of om goedkeuring van zijn gedrag, etc. In *monologues-état d'âme* betreft hij het publiek daarentegen veel minder vaak bij het spel: hij wil de aanwezigen slechts op de hoogte brengen van zijn gevoelens.

Over een eventuele relatie tussen het toespreken van het publiek enerzijds en het dramatisch karakter van de monoloog anderzijds merkt Aubailly (1972) tenslotte op: "plus l'acteur s'identifie fortement au personnage qu'il met en scène, plus il ignore son public" (blz. 192). Ook Freeman (1975) blijkt deze mening toegedaan, zoals hiervóór reeds werd vermeld.²⁸

3.2.4 Conclusie

De gedetailleerde beschouwingen van Aubailly over monologen 'in engere zin' (*monologues proprement dits*) leiden o.i. niet zonder meer tot inzicht in de meest typerende kenmerken van het toneelgenre waartoe deze teksten behoren. Hoewel de auteur zijn indeling terecht baseert op een drietal typen optredende personages

(hieronder zal voor de Nederlandse monologen een verband tussen het type personage en de wijze van diens optreden c.q. de aanwezigheid van bepaalde zgn. 'compositiekenmerken'²⁹ eveneens worden aangetoond), zijn hun respectievelijke karakteristieke eigenschappen te weinig significant voor een aannemelijke scheidslijn tussen de aldus onderscheiden monoloogsoorten. Een vergelijking van de basisstructuur van *monologues d'hommes à tout faire* en *monologues de soldats fanfarons* moge dit illustreren. In beide gevallen opent het personage het spel door zichzelf bij het publiek te introduceren, door vervolgens te vertellen welke landen het bij zijn omzwervingen heeft bezocht (een reistoopt) en door tenslotte op te snijden over zijn moed of kwaliteiten. Op deze openingsfase volgt in *monologues de soldats fanfarons* weliswaar nog een tweede deel, waarin de lansnecht zijn ware aard verraaft, maar aan de gelijkenis met *monologues d'hommes à tout faire* wordt daardoor geen afbreuk gedaan. Een ander voorbeeld van een aperte overeenkomst tussen twee Franse monoloogtypen: in het tweede deel van *monologues de soldats fanfarons* hebben de activiteiten van de lansnecht een ontmaskering van het personage tot gevolg. Zijn angst voor een vogelverschrikker of voor een enkel in de verbeelding aanwezige tegenstander resulteert in een situatie-omkering. Iets soortgelijks komen we tegen in het verhaal van de verliefde minnaar in *monologues d'amoureux-récit*. Ook hier keert de situatie zich tegen de spreker: leek aanvankelijk alles bij zijn veroveringen zonder problemen te verlopen, de (eveneens denkbeeldige!) terugkeer van de man van zijn aanbedene brengt hem in grote moeilijkheden. In beide monoloogtypen maakt een (zoals we dit in het vorige hoofdstuk naar het voorbeeld van Bernadette Rey-Flaud hebben genoemd) sequentiële structuur dus deel uit van de basisstructuur. Dergelijke overeenkomsten zijn door Aubailly evenwel nergens opgemerkt.

In het verlengde hiervan lijkt het naast elkaar hanteren van ongelijksoortige begrippen in de analyse van dramatische monologen eveneens weinig zinvol. Aubailly's typologie omvat namelijk minstens drie moeilijk met elkaar te verbinden elementen: een motief (de reistoopt), een 'structuurkenmerk' (situatie-omkering) en het probleem van de relatie tussen het personage en zijn publiek. Op zich hoeven er geen bezwaren te kleven aan het samenbrengen van deze onderdelen in één structuurbeschrijving, maar dan moet wel duidelijk worden gemaakt hoe de verschillende elementen zich tot elkaar verhouden.

3.3 Acteur, personage en publiek

Bij de bestudering van dramatische monologen in de Nederlanden dient de vraag naar de relatie tussen het personage en zijn omgeving nadrukkelijker centraal gesteld te worden dan in het resterende komische rederijkersdrama. Monoloogspreekers kunnen een fictioneel kader immers uitsluitend ontleen aan het type personage dat zij vertegenwoordigen. Op andere personages kunnen zij niet terugvallen. Daarbuiten zal de figuur die aan het begin van het spel alléén het speelveld betreedt, het aandeel van een tweede en/of meerdere personages juist vrijwel on-

middellijk in de handeling doen voorvoelen. Bovendien zal hij terzelfder tijd de thematiek van het spel laten doorschemeren: een man beklaagt zich over de heerszuchtigheid van zijn echtgenote; een vrouw verzint een list om ongestoord haar minnaar te kunnen ontvangen; een onnozele hals geeft blijk van zijn zotheid, zodat hij gemakkelijk aan de bedriegerijen van derden ten prooi valt, etc. De personages in polylogen (spelen met twee of meer personages) spreiden met andere woorden een veel geringer individuele zelfstandigheid ten toon dan monoloogsprekers.³⁰ Wanneer buiten het hier besproken toneelgenre niettemin gedurende enige tijd wordt geacteerd op een wijze die vergelijkbaar is met die van de optredende personages in dramatische monologen, zullen we daar in het vervolg evenwel ook kort aandacht aan besteden.

In het solitarisme van een monoloogspreker schuilt dus een dubbel probleem: bij het betreden van het speelveld dient hij zijn spel niet alleen zó in te richten dat hij de handeling geheel op eigen kracht tot een bevredigend einde weet te voeren, hij zal er de toeschouwers bovendien binnen enkele seconden van moeten doordringen dat hij een toneelpersonage is. Auteurs van dramatische monologen benutten, zoals we in de onderhavige paragraaf (3.3) met betrekking tot de laatste en in par. 3.4 ten aanzien van de eerste kwestie zullen zien, enkele zeer geraffineerde technieken. Aangezien mede hierom de wijze van acteren in dramatische monologen ingrijpend verschilt van die welke wij in polylogen zonder intrige aantreffen, behandelen wij dit subgenre van het komische toneel dan ook in een apart hoofdstuk.

3.3.1 Openingen van dramatische monologen

Globaal gesproken beschikt een auteur over drie mogelijkheden om de typische eigenaardigheid (namelijk dat van personage) van een binnentredend monoloogspreker naar de toeschouwers toe te verduidelijken. Soms laat hij hem eerst *als acteur* rechtstreeks tot het publiek spreken, om hem enige ogenblikken later pas in de rol van een personage te doen stappen. In andere gevallen suggereert de monoloogspreker korte tijd dat het publiek met een echte kwakzalver of eierboer geconfronteerd wordt. In weer andere gevallen begroet hij het publiek onmiddellijk *als personage*.³¹ Dit laatste is het moeilijkst, aangezien het gehoor dan met het toneelkarakter van de binnentredende figuur (verschillend van dat van de vergelijkbare persoon in de alledaagse werkelijkheid) overrompeld moet worden. We gaan er tenminste van uit dat zijn toneel-optreden niet van tevoren wordt voorbereid.³²

Het meest frappante voorbeeld van een monoloog waarin eerst de acteur aan het woord gelaten wordt, treffen we aan in *De lansknecht* (1A2). De spreker groet bij zijn binnenkomst het gezelschap (vs 1), vraagt toestemming naderbij te mogen komen (vs 2) en vervolgt met een kort gebed, verdeeld over de verzen 3-4 en 9-14. Tussen de beide delen van dit gebed in vermeldt hij de reden van zijn verschijnen (vs 5-8). Eerst na vers 14 stapt hij geleidelijkaan in zijn rol van lansknecht.³³ De woorden waarmee hij zijn krijgshaftige uitmonstering toelicht (vs 15-16) kunnen

dan ook zowel nog uit de mond van de acteur als reeds uit die van het personage komen:

Gots ghesegen u allen, ghy heeren ende mannen!
Mach ich doch vroelick komen by.
Dye hem aent houte des cruceu lyet hanghen,
Maeck ons van allen sonden vry.
Ter eren van deser compaengyen (5)
En presencien u allen eerbaer,
Ben ich hyer comen om te verblyen.
Mach ich toch comen vroelick naer.
Die doer ons met pynen swaer,
Waert ghenegelt aent cruceu holt (10)
Ende des derden daechs verreyss daer naer,
Den Gaets soen, bid ich menich ffolt,
Dat hy dit gheselschap jonck ende olt,
Altyt en deuchden wil ghesparen.
Nymant en derff hem van my vervaren, (15)
Al byn ich hyr coemen gewapent dus fell.³⁴

Het rijmschema in het openingsfragment van deze dramatische monoloog bevestigt de stelling dat de monoloogspreker het publiek als acteur begroet en pas na een veertiental verzen de rol van lansknecht aanneemt: abab/bcbc/cdcd/deeff. Vanaf vs 16 volgen consequent gepaarde rijmen. Na het derde kwatrijn verwacht men echter het rijmschema: 'dede'. Dat die verwachting niet blijkt uit te komen heeft alles te maken met het feit dat zich juist op deze plaats de overstap van acteur naar personage voltrekt.³⁵

Afgezien van de ondersteuning d.m.v. het rijm benut diens collega-schutter in *Een lansknecht die teghen zyn schaduwe vecht* (3U2) eenzelfde tactiek. Ook hier laat de spreker doorschemeren op welke plaats hij ongeveer in zijn rol stapt:

Hy, die crachtich en machtich is in alle zyn wercken,
Wil u verstercken, ghy jonstige natie,
Met zynen geest aldermeest in alle percken,
Sodat ghy moecht mercken zyn goede gratie.
Dus, ghy heeren, myn salutatie, (5)
Daer ic u in dese statie mede coem besoecken:
Ic ben die lansknecht met die lange broecken. (B1v)

Andere auteurs van monologen koketteren bij het begin van hun optreden met bekendheid van de zijde van de toeschouwers met een uit het leven van alledag vertrouwd persoon, wiens 'rol' zij het personage laten spelen: kwakzalver, kramer, eirboer – in het vervolg door ons veelal samenvattend aangeduid als 'koopman' of 'charlatan'. De manier waarop aan hun eerste handelingen gestalte gegeven wordt, is uiteraard in hoge mate van invloed op de indruk die de toeschouwers van de binnentredende persoon krijgen. Een alleszins voor de hand liggende gedachte van de

zijde van de toeschouwers zou namelijk zijn dat zich, al dan niet per vergissing, een echte koopman in hun midden bevindt. Misschien zijn er zelfs wel aanwezigen die de man al half en half op zijn vergissing attent maken. Om de toeschouwers er nu van te doordringen dat zij daarentegen met een *personage* te maken hebben, laat de auteur een dergelijke monoloogspreker onverstoorde voortgaan. Pas na een tiental verzen spreekt de man een 'uitgestelde' begroetingsformule uit, die blijkens het rijm dat hij daarvóór hanteerde moeilijk nog door een 'echte' koopman uitgesproken kan worden. Aan die uitgestelde begroetingsformule gaat dus een korte periode van *autonoom spel* vooraf. Hieronder verstaan we de situatie waarin een spreker zonder 'tegenpool' (impliciete medespelers [publiek] of objecten [marot of schaduw]) optreedt. (Zie hiervoor verder par. 3.4.3.) Zo wordt de toeschouwers enige tijd gegund te ontdekken dat er toneel gespeeld wordt: misschien zien ze, als ze goed kijken, zelfs enkele verschillen met echte boeren en kwakzalvers. Hoe dan ook merken ze dat hij in versvorm spreekt! Een voorbeeld uit Van Breughels *Quacksalver* (303). Met de 'Borghers' in vers 10 zal de charlatan in kwestie wel op de aanwezigen doelen:

Hier is de rechte plaets daer de luyden passeren.
Om wat veel te venten waer myn begeren.
Dus moet ick my generen ende soecken raet:
Eenen goeden meester wel op een aschton stae[t].
Want evenwel den praet, die doet het vercoopen. (5)
Wat raet nu om het volck by een te hoopen?
Myn mouwen op te stroopen en schoon voort t[e] doen.
Dus mach ick my wel met haesten spoen,
Soo ick bevroen, om wat te vertieren.
Ghy heeren, ghy borghers, die hier gaet playsieren, (10)
Met goeder manieren, ay staet doch by!³⁶

Een variant op het autonome monoloogbegin is die waarbij de spreker de toeschouwers weliswaar onmiddellijk in de fictie betreft, maar hen nog niet begroet. Hij acteert dan eerst enige ogenblikken lang op de wijze die bij uitstek bij het door hem gerepresenteerde type past. De verwarring over de status van de binnentredende persoon zal er bij het publiek alleen maar groter om zijn. Eerst zodra het personage zelf begrijpt dat zijn, eventueel van buiten de zaal ondernomen, entree eigenlijk niet van pas komt, begroet hij de aanwezigen. De suggestie van een start vanuit het type in het alledaagse leven wordt hier dus nog sterker opgeroepen dan in het voorgaande, waar de toeschouwers de spreker wellicht eerder als personage herkend zullen hebben. Het begin van *Een comen met liedekens* (10122) ter illustratie:

Ou, sick, ou! en wilt ghy van die coomen niet coopen?
Ick heb hier te coop, dats veelderhande waer.
Om ghelt tontfangen is al myn hoopen
Ou, sick, ou! [en wilt ghy van die coomen niet coopen?]
Ick en hoor hier niemant, hoe luyde ick gae ropen. (5)

Dus slae ick den clinck open ende treer wat naer.
Ou, sick, ou! [en wilt ghy van die coomen niet coopen?]
Ick heb hier [te coop, dats veelderhande waer.]
By gans vyff en drien! hoe scaemt ick myn daer
Dat ick sonder waer soo bottelick in coom treden. (10)
Godt segen u allegaer, myn heeren gepreessen.
Ick hoope datter niemant om bescaemt:
Ick coom hier om te vercoopen myn waer, hoort nae desen.³⁷

De laatste manier waarop een monoloogspreker kan aanvangen is die van een onmiddellijke begroeting, maar vanwege het ontbreken van een erop volgende 'overstap' dan klaarblijkelijk niet door een acteur. Zij is op haar beurt eigenlijk weer een variant op de directe groet van de acteur in de richting van het publiek. Terwijl de toeschouwers in het geheel niet weten of zij door een acteur, door een personage of door een figuur uit de alledaagse werkelijkheid toegesproken worden, voert de auteur de onduidelijkheid hieromtrent plagerig ten top. De marskramer in *De bonte kapkens* (3H2) verontschuldigt zich nadrukkelijk voor zijn ongevraagde binnenkomst bij een gezelschap dat zich juist te goed doet aan allerlei lekkere spijzen. Maar ook hij moet de kost verdienen, zodat men het hem maar niet kwalijk moet nemen dat hij probeert hier zijn waren te slijten:

God zeghen t'gheselschap, alle ghelyck, (1)
Edel ende onedel, die hier zyn gheseten;
Ick come hier in loopen van den dyck.³⁸

De aanwending van rijm zal er de aanwezigen eerst na enkele ogenblikken op attent gemaakt hebben dat zij met een toneelpersonage van doen hebben. In dit opzicht wel het bontst maakt het de kramer die zijn vrijsters aan de man poogt te brengen (6G2). Het personage in kwestie treedt scheldend en tierend zijn publiek tegemoet:

Gans slappermenten! hoe siet my dit volc so dwers an. (1)
Meent gy dat ic een kramer bin, om dat ic kom met een mers an? (B3r)

Menigeen in het publiek zal zich hierbij afvragen of de man met 'dit volc' zijn (impliciete) kopers bedoelt, dan wel het gezelschap nog als tafelende vergadering adresseert. In het laatste geval treedt hij nog *als acteur* op. Erg voor de hand liggend zullen we deze 'Publikumsbeschimpfung' avant la lettre maar niet achten.

Samenvattend zien we dus dat auteurs van dramatische monologen de sprekers het publiek bij het begin van het spel op verschillende wijzen met de fictionele situatie confronteren. Een begroeting door de acteur is het minst bedreigend; bij lansknachten is een dergelijke aanhef misschien niet onverstandig. Soms weten ze evenwel de indruk te wekken dat een ongevraagde gast zich aan hen opdringt. In andere gevallen laten ze het publiek nog even wennen aan het feit dat er toneel gespeeld wordt. Velen brengen echter een geleidelijke overgang tot stand door de

toeschouwers in onzekerheid te laten over wat er nu eigenlijk aan de hand is.

Een in het oog springend verschil tussen monologen in handschrift en gedrukte monoloogteksten mag op dit punt intussen niet onvermeld blijven. Van het zestal bestudeerde handschriftelijk overgeleverde monologen beschikken er namelijk maar liefst vijf over een 'overstap' van toeschouwers- naar toneelrealiteit en/of een uitgestelde begroetingsformule (alleen *Een marot noodt ter bruyloft* (10113) mist dit kenmerk, maar voor monologen van zotten – toch al geen alledaagse verschijningen – hoeft dit ook niet te verbazen), terwijl de verhouding bij gedrukte teksten hiervan duidelijk verschilt. Daar komen we een dergelijk begin slechts in vier van de dertien gevallen tegen! Verantwoordelijk hiervoor schijnt vooral het onderscheid in geïntendeerd publiek: enerzijds een toeschouwers-, anderzijds een leespubliek.

3.3.2 De afsluiting van dramatische monologen

Soortgelijke kwesties als in het bovenstaande spelen aan het eind van een monoloog een aanzienlijk bescheidener rol. De noodzaak van een geleidelijk terugvoeren van het publiek naar de dagelijkse werkelijkheid is er veel minder groot. Voor de tentoonspreiding van een geraffineerd dramatisch kunnen blijkt voor veel schrijvers het expliciet tot een publiek gericht afscheid aan het eind van het spel dan ook minder interessant dan de instapmogelijkheden bij het begin. Een duidelijke overgang van personage naar acteur vindt daar bijgevolg slechts zelden plaats. (Dit kenmerk van dramatische monologen staat in schrill contrast met afscheidsformules aan het eind van het overige komische rederijersdrama, die vrijwel nimmer achterwege blijven.) Laten we niettemin enkele interessante gevallen bespreken.

Aan het eind van *De lansknecht* (1A2) blijkt de spreker opnieuw als acteur van het publiek afscheid te nemen. Evenals bij het begin richt hij zich namelijk met een kort gebed tot de aanwezigen. De uitgesproken tekst past daardoor veel beter in de mond van een rederijker dan in die van een lansknecht:

Ich bid, dat eyn yegelyc neme int goede, (210)
Want om genuchte est, dat ich doede
Ende om u allen te maken blie.
Die werde suver maghet Marie,
Die den Goets soen ter werrelt bracht,
Die verleen u allen guden nacht.³⁹ (215)

In het vergelijkbare tafelspel van *Een lansknecht die teghen zyn schaduwe vecht* (3U2) verlaat het personage zijn rol daarentegen niet. We kunnen dit afleiden uit het feit dat hij tijdens het uitspreken van de afscheidsformule opmerkingen over de schaduw blijft maken:

Oorlof, myn vrienden, van stonden aen. (270)
Siet, siet, hy heeft oock al mede geraen.
Hy can, dats plaen, machtich wel leeren.
Oorlof, vrienden, van stonden aen
Moet ick bestaen van hier te passeren.
Blyft bevolen die Heer der Heeren. (B5r-v) (275)

Deze laatste vorm van afscheid nemen is in het merendeel van de monologen de meest gebruikelijke. Steeds, zoals in het volgende citaat uit *Lantman Steven* (10I12) in de verzen 97 en 103, refereert de spreker op een of andere wijze aan hetgeen tijdens het spel is voorgevallen:

Oorloff, myn heeren, al sonder verlangen, (95)
Ick wil naer huis, het dunct myn tyt syn.
Myn dunct ick heb hier niet veel quaet gelts ontfangen.
Oorloff, myn h[ee]ren, al sonder verlangen,]
Weest voortaan met alle duechden behangen,
Soo sult ghy coomen hier boven int eewyge jolyt fyn. (100)
Oorloff, myn [heeren, al sonder verlangen,]
Ick wil na [huis, het dunct myn tyt syn,]
Sonder ghelt sout ick myn eyeren haest quyt syn.⁴⁰

In sommige gevallen is slechts met moeite uit de woorden van de spreker af te leiden vanuit welk standpunt hij een afscheidsformule uitspreekt. Pas het laatste vers van *Een boer met eyeren* (10I15) bevat een verwijzing naar de kamer: "Wilt het doer liefst boven al van een wynranck ontfaen" (f104v). Daarmee neemt de monoloogspreeker klaarblijkelijk als acteur afscheid. Voor tweërlei uitleg vatbaar lijkt daarentegen het slot van *Een comen met liedekens* (10I22), dat niet alleen in de mond van de desbetreffende kramer past maar eveneens in die van een toneelspeeler. Opnieuw is het de laatste versregel die ons er, met een toespeling op de Haarlemse rederijderskamer der Pellicanisten, zekerheid over verschaft, dat het de acteur is die zich aan het slot tot de aanwezigen richt:

Nu, oorloff myn heeren, tot deser spacie.
Wat ick geseyt heb, neemtet in geen arguacye,
Want tis den cunst van retorycken. (125)
Nu, oorloff myn heeren, tot deser spacie.
Ick moet nu tot deser tyt van u wyken
Ende wilt toch trou altyt laeten blyken.⁴¹

Een droncken boer door droomen nuchteren (3N2) van G.H. van Breughel bevat van alle bestudeerde dramatische monologen het meest opmerkelijke slot. De man herinnert zich, na uit zijn roes ontwaakt te zijn, vrouw en kinderen in zijn droom gezien te hebben. Als gevolg van zijn drankzucht leden zij honger. Hierdoor tot inkeer gekomen verandert hij van karakter: hij besluit zijn leven te beteren en neemt afscheid met een instructieve les. De scherven van een bierkruik, die

hij in zijn droom naar het hoofd van zijn vrouw slingerde, inspireren hem tot de volgende woorden:

O, onnutter mensch als dees broose scherven!
Soect te verwerven s'werelts grooten schat,
Zynde niet meer als een broos aerden vat. (125)
Verongeluct, dat can seer haestich breken.⁴²

En zoals kenmerkend zal blijken te zijn voor belerende monologen (zie par. 3.4.2.2) – want in die richting heeft dit spel zich inmiddels ontwikkeld –, richt het personage zich bij zijn afscheid tot het aanwezige, *reële* publiek. Aan enkele van de toeschouwers biedt hij als present de scherven van een in zijn toestand van beschonkenheid aan stukken gesmeten kruik aan:

Vrienden, met oorlof, neemt doch in danck.
T'presents ontfanck uutwyst ons, met namen,
Dat wy broos als scherven zyn alle tesamen.
Gods zeghen, Amen, u byblyve door vlyt.⁴³ (150)

Hoewel de monoloogspreker zijn rol van dronken boer heeft ingeruild voor die van moralist, blijft hij optreden als personage. Wel gaat deze wisseling gepaard met een andere houding tegenover het publiek. Negeerde hij de aanwezigen aanvankelijk geheel (de monoloog wordt, zoals wij hierna zullen zien, gekarakteriseerd door 'autonoom' spel), later spreekt hij hen belerend toe. Van Breughels spel laat dus zien dat op deze plaats ook een overstap van een personage dat zijn publiek gewoonlijk in de fictie betreft naar een doorgaans met reëel publiek werkend personage tot de mogelijkheden behoort.⁴⁴

3.4 Compositiekenmerken van dramatische monologen

Verklaringen voor de binnenkomst van een monoloogspreker in de besloten vergadering van een tafelend gezelschap staan los van die welke het verdere verloop van het spel bepalen. Eenmaal als *personage* herkend en geaccepteerd dient hij immers nog een 'reden' te vinden voor de uitvoering van dramatische activiteiten. Onze bestudering van het komische toneel vóór de Renaissance zal dan ook, te beginnen bij de dramatische monoloog, in hoofdzaak geconcentreerd zijn op het gedeelte van de tekst dat terstond aansluit bij resp. voorafgaat aan eventuele exordiale of initiële⁴⁵ begroetings- en afscheidsformules.

Hierboven hebben we gezien dat sommige monoloogsprekers reeds bij het begin handig inspelen op het referentiekader van de toeschouwers. Zij stellen hen in staat het gesprokene onmiddellijk met dat van personen uit het dagelijks leven in verband te brengen: kramers, kwakzalvers, boeren op de markt, etc. Het optreden van dergelijke typen impliceert bovendien tevens een zekere interactie met het publiek. Evenals echte kooplieden beschouwen zij de aanwezigen namelijk als poten-

tiële klanten en betrekken hen zo als tegenpool bij hun spel. We kunnen hier dan ook spreken van een *fictioneel publiek*.

De introductie van zo'n tegenpool is voor monoloogsprekers het meest bruikbare middel om tot ontplooiing van dramatische handelingen te geraken. In komisch toneel lijkt die tegenpool steeds *fictief* te moeten zijn. Zodra de toeschouwers immers als *reëel publiek* toegesproken worden, doet de monoloogspreker dat doorgaans met het oog op de expliciete belering. In dit kader zagen we hierboven al, dat de strekking van een spel (Van Breughels *Droncken boer door droomen nuchteren* (3N2)) verandert wanneer aanwezig op een dergelijke wijze bij de handeling betrokken worden. Nog duidelijker blijkt dat in onverdacht belerende monologen als *sMenschen Vernuftheyt* (10I9), *Berispinghe van tquaet* (10I10) en *Redelick Verstant* (10I11). Minder expliciet is dit weer in Cornelis Cruls *Dronckaert die wonder siet* (3X1), reden waarom wij in par. 3.4.2.2 aan deze laatste monoloog even apart aandacht zullen schenken.

Behalve het publiek kan ook een object uit de omgeving van het personage tot tegenpool gepromoveerd worden. De spreker wekt dan de suggestie van aanwezigheid van een tegenspeler, zodat we van *fictieve personages* kunnen spreken.⁴⁶ Zotten en lansknechten zijn monoloogsprekers die hun marotten en schaduwen aldus benutten. Zonder uitzondering worden daarbij evenwel tegelijkertijd de toeschouwers toegesproken. Deze fungeren in dat geval dan niet als tegenpool; de spreker richt zich immers uitsluitend tot hen om uit te leggen wat het fictieve personage doet. Het betrekken van het publiek in het spel is dan ook niet vanuit compositorisch oogpunt noodzakelijk. De zot of de lansknecht zou er met even veel gemak ook van kunnen afzien de aanwezigen toe te spreken. Monoloogsprekers lijken dus te kunnen volstaan met de introductie van één fictieve tegenpool.

Tot slot resteert het personage natuurlijk de vrijheid om van het gebruik van een (fictieve) tegenpool af te zien. Een monoloog waarin zich zo'n situatie voordoet is, anders dan die waarin een medespeler (fictioneel publiek, marot, of schaduw) geïmpliceerd wordt, éénpolig. (De term 'pool' wordt hier los van de betekenissen gebruikt die hij bij Rey-Flaud heeft.) Temeer daar er geen directe betrokkenheid van de toeschouwers als reëel publiek verlangd wordt, is het mogelijk om in dat geval toch binnen de grenzen van het komische toneel te blijven. Dergelijke monologen, we zagen het reeds eerder, betitelen we verder als *autonoom*. Dronkaards lijken de bij uitstek aangewezenen om in zulke situaties op te treden.

Met dit drietal middelen zijn de mogelijkheden voor een monoloogspreker uitgeput om een komisch personage op dramatisch acceptabele wijze uitdrukking te verlenen. Elk beschouwen we als een 'compositiekenmerk' van dramatische monologen. Spelen met meer personages kennen (in het geval van polylogen zonder intrige) uiteraard andere 'compositiekenmerken'. Het mag duidelijk zijn dat wij dit laatste woord daarmee hanteren op een wijze die uitsluitend geldt voor de onderhavige studie naar het komische toneel in de Nederlanden vóór de Renaissance. Onder een *compositiekenmerk* verstaan wij nu *iedere eigenschap, die aan de wijze van uitbeelden van de rol van het personage in een komisch rederijkersspel zonder in-*

trige nader gestalte geeft. Compositiekenmerken zijn dus in principe beperkt tot spelen die niet sequentieel gestructureerd of georganiseerd zijn. Is dit laatste wel het geval (en omvat het spel in kwestie dus een intrige), dan noemen we de elementen die samen de structuur van zo'n spel uitmaken een *structuurkenmerk*. Daarmee scharen wij ons wat het begrip structuur betreft in enigszins gewijzigde vorm achter de strekking van de definitie die Rey-Flaud ervan geeft. Onder *structuur* verstaan wij *zo het geheel van sequentieel georganiseerde en/of gestructureerde ontwikkelingen*. Polylogen zonder intrige kennen dus uitsluitend compositiekenmerken, terwijl deze in rederijerskluchten hooguit als nevenverschijnsel voorkomen. Per definitie is immers alleen aan spelen met een intrige een structuur voorbehouden.

Zodra wij constateren dat één der aanwezige personages in een komische polyloog zonder intrige veranderingen aanbrengt in de manier waarop het uitdrukking geeft aan de door hem gerepresenteerde persoon, kan geconcludeerd worden dat zich een nieuw compositiekenmerk manifesteert. Dergelijke kenmerken kunnen zeer uiteenlopend van karakter zijn. Soms zijn zij bovendien gebonden aan het soort van optredend personage (bij een bepaald type hoort veelal namelijk ook een vaste vorm van optreden), aan diens relatie met of houding ten opzichte van andere personages, aan toneelconventies, etc. De onderscheiding en de wijze van functioneren van deze compositiekenmerken in het komische toneel vóór de Renaissance is object van onderzoek in het onderhavige en volgende hoofdstuk.

De drie voor komische dramatische monologen typische compositiekenmerken vertonen gelijkenis met de karakteristiek die Lammens-Pikhaus (1985-1986) in haar dissertatie over *Het Tafelspel bij de Rederijers* van dit toneelgenre geeft. Zij maakt onderscheid tussen monologen waarin het publiek van begin tot eind aangesproken wordt (1), waarin kooplieden hun waren aan de aanwezige toeschouwers trachten te slijten (2), waarin "de deelname van het publiek naar de achtergrond" (II, blz. 241) verdwijnt (3) en waarin, behalve dit laatste kenmerk, verder "een fictieve mede- of tegenspeler" (II, blz. 245) aangewend wordt (4). Aan deze indeling kleven echter enkele bezwaren. Zo lijkt categorie 1 op het eerste gezicht weinig scherp van categorie 2 afgebakend. Sprekend in termen die Coigneau⁴⁷ voor monoloog-refereinen introduceerde, worden beide volgens de schrijfster gekenschetst door een descriptieve ziens- of spreekwijze van de monoloogspreker. Dat het publiek in twee verschillende kwaliteiten (namelijk als reëel en als fictieel publiek) wordt toegesproken komt daarmee onvoldoende tot uitdrukking. Verder omvat de vierde categorie ook een spel als *Sint Lasant* (3W3), waarin een der aanwezigen als koster wordt toegesproken. Hoe fictief is in deze laatste monoloog die koster eigenlijk? Op deze vraag dienen we verderop nader in te gaan. Tot slot reserveert Lammens-Pikhaus in diezelfde vierde categorie een aparte plaats voor spelen van zotten met hun marot, maar maakt daarbij de begrijpelijke, doch vooralsnog niettemin verwarrende aantekening, dat zij feitelijk beter aansluiten bij dialogen (spelen voor twee personages) dan bij dramatische monologen.

Een tweede punt van kritiek met betrekking tot haar bespreking van dramatische

monologen is algemener van aard. Het betreft de karakterisering van deze spelen. Als een der belangrijkste kenmerken van dialogisch gestelde tafelspelen wijst de schrijfster op de onderlinge discussie tussen de personages (bijv. over het aan te bieden present); in monologen is dat de discussie met het publiek.⁴⁶ Hoewel contact met de toeschouwers voor veel monologen inderdaad van wezenlijk belang is, is het misleidend om van een discussie te spreken. Uiteraard vindt er geen echt gesprek plaats. Reacties van de zijde van de toeschouwers worden in de tekst van een monoloogspreker dan ook nooit 'ingebouwd', zoals dit wel gebeurt met de 'reacties' van een marot. Het enige geval waarin toeschouwers daadwerkelijk 'antwoord' geven is *Sint Lasant* (3W3).

Met dit alles lijkt het gerechtvaardigd een eigen weg in te slaan bij de bespreking van dramatische monologen. Daarbij laten wij ons leiden door de reeds eerder vermelde typische compositiekenmerken: *autonomie* (par. 3.4.1), *fictioneel publiek* (par. 3.4.2.1) en *fictief personage* (par. 3.4.3). In voorkomende gevallen zullen we tevens die komische polylogen en rederijkerskluchten bespreken waarin onmiskenbare parallellen met monologisch handelen aanwijsbaar zijn.

3.4.1 Autonomie

In autonome monologen ziet de spreker er volledig van af om met behulp van een tegenpool gestalte te verlenen aan het personage dat hij in zijn spel representeert. De mogelijkheden om een type neer te zetten zijn daarmee uiterst gering in aantal: dat van de dronkaard blijkt nog het gemakkelijkst realiseerbaar. Maar zelfs in dat geval is voor sommige auteurs de verleiding groot om aan een in beginsel autonoom spel een specifiek voor dramatische monologen geëigend compositiekenmerk toe te voegen. Zo blijkt Van Breughels tafelspel van *Een droncken boer uut vryen* (3O4) niet een pure *monologue-état d'âme* te zijn, zodra de man, onder het venster van zijn geliefde staand, vanaf vers 123 contact met haar tracht te krijgen. En de dronkaard in Cornelis Cruls 'cluchte' van *Een dronckaert die wonder siet* (3X1) doet zelfs rechtstreeks verslag van wat hij op een wolk gezeten allemaal op aarde ziet gebeuren. De klasse van zuivere autonome monologen omvat bijgevolg slechts één spel: Van Breughels *Droncken boer door droomen nuchteren* (3N2).

3.4.1.1 Een monoloog met een autonoom personage

Flink aangeschoten, prijst de boer, in zichzelf mompelend, het genuttigde bier. Huilde zijn vrouw, Griet, maar tranen van dat kostelijke vocht, dan zou hij haar ogen met genoegen drooglikken. Maar voorlopig sláát hij ze liever droog. Lang houdt hij zich overigens niet op de been want al drinkend struikelt hij regelmatig over het hobbelige pad. Als hij voor de zoveelste keer gevallen is, besluit hij maar te blijven liggen en valt in slaap. In de droom verwijt Griet hem zijn drankzucht en ziet hij hoe zijn kinderen daardoor honger lijden. Bovendien meent hij door een

kwaadwillige voorbijganger geschopt te worden:

Griet! Griet! Aldus ghy nu niet praten en most.
Het is beghost en vandaghe hout men op;
Ic salt u vergelden. Wie geeft my daer een schop
Aen mynen cop? Wel, ick salt u verleeren,
Vangt datte! Alsoo sal men u tracteeren;
Sonder verveeren, flux uit myn ooghen!⁴⁹

(100)

Waarschijnlijk zal hij zijn hoofd wel aan een steen gestoten hebben! Het ligt tenminste niet voor de hand om in het toespreken van de vrouw en de onbekende belager de aanwezigheid van *fictieve personages* te vermoeden. Vergeleken met uitlatingen van zotten en lansknichten hebben de woorden van de boer immers veel minder nadrukkelijk de bedoeling de actieve weerstand van een tegenpool te suggereren.

Uit zijn roes ontwaakt, ziet de boer tenslotte zijn wangedrag in en komt, zoals we in par. 3.3.2 reeds zagen, tot inkeer.

3.4.1.2 Autonomie in polylogen

Alleenspraken van dronkaards vertonen buiten dramatische monologen tot op zekere hoogte gelijkenis met de wijze van optreden van de boer uit de voorgaande monoloog. Kees Knol heeft in het naar hem genoemde tafelspel (6G1) de opbrengst van een zojuist verkocht varken grotendeels in drank omgezet. In een vijftig verzen tellende monoloog brengt hij zijn angst voor de bestraffende woorden van zijn vrouw Neel Jans onder woorden. Evenals zijn collega in *Een droncken boer door droomen nuchteren* (3N2) sukkelte hij, onder invloed van de alcohol, uiteindelijk in slaap. In tegenstelling tot hetgeen we in Van Breughels tafelspel zagen gebeuren, begint Kees Knol nu niet hardop te dromen, maar betreedt zijn vrouw de stellage. Ze steelt zijn beurs en maakt hem vervolgens wakker. Terwijl in andere dronkemans-monologen de persoon in kwestie zichzelf meestal aan een steen bezeert en dit uitlegt als kastijding door een toevallige voorbijganger, wordt Kees vervolgens daadwerkelijk, en dan nog wel door zijn vrouw, mishandeld:

Boer

Wie, duyvel, gheeft my daer sulcken schop?
Tzy man of pop, tsal hem seer schaen!

Boerin

Derfdy noch spreken, ghy rechte weerhaen?
Hout daer! kondy meer laen, so staet vry styf.

Boer

Wel Neeltje, Neeltje! Waerom singdy party, wyf,
En slaet my tlyf als een schol so plat? (A3v)

(100)

In het handelingsverloop van rederijerskluchten vinden dronkemans-

alleenspraken niet steeds aan het begin van het spel plaats, maar komen ze ook wel in latere fasen voor.⁵⁰ In dat geval is de aansluiting bij de monoloogtraditie niet altijd even gemakkelijk te herkennen. Dit geldt nog wel voor de monoloog van de knecht van een paardekoopman in Cornelis Cruls 'Dialogus van dry personagien' *De peertscalc* (7 17). Wellicht als 'toegift' aan het adres van de toeschouwers, die het potsierlijke gedrag van een dronkaard als extra lachwekkend element stellig konden waarderen, wordt Hansje namelijk op een bepaald moment aangeschoten ten tonele gevoerd. En ook hij weet zijn evenwicht niet te bewaren:

Wat gheveerte is ditte? Waer stoot ic my daer? (280)
Desen wech is onklaer, vol quader stroncken.
De straten zyn oneffen, oft ic ben droncken.⁵¹

Voelend "dat de timmerlien in [s]yn hoot zyn" (vs 314) valt hij, geheel naar verwachting, in slaap.

Sterker verweven met de handeling van het spel is een vergelijkbare scène in het door (of voor?) de Rijnburgse rederijderskamer *De roode Angieren* vervaardigde esbattement van *Reyn Geneucht en Menich Vileyn* (10G19).⁵² Aangezien de dronkaard zijn 'autonomie' niet helemaal weet te bewaren, beschouwen we dit voorbeeld als een grensgeval. De man verzoekt namelijk aan het eind van zijn monoloog om binnengelaten te worden. Alvorens tenslotte weer geheel volgens traditie in Morpheus' armen te vallen, becommentariëren vrouw en kinderen bovendien zijn toestand. De wijze waarop hij zijn monoloog begon, was niettemin geheel in de traditie van de autonome dronkemans-alleenspraak:

Och, wadt goet bier heb ick gedroncken daer!
Ick heb myn balch so vol geschoncken claer,
Men sout wel tasten binnen de croppe myn.
Die werlt dunckt myn drayen gelyck een toppe fyn.
tValt my op herte, ick begint te beseffen schier! (125)
Ick can qualyck gaen off tis oneffen hier. (f130r)

In 't *Calf van wondere* (1J2) wordt de gelijkenis met de traditie nog verder verheld doordat andere personages, na 'lantman' Steven dronken gevoerd te hebben, hem in een kalfsvel naaien, op een bank leggen en in een simultaanscène commentaar leveren op diens ongecoördineerde bewegingen tijdens de slaap. Wanneer we evenwel de omhulling van deze scène wegdenken, dan resteert een monoloog, waarin de spreker deels op de ons inmiddels vertrouwde wijze met zijn dronkenschap worstelt, deels meent tegen imaginaire tegenstanders ten strijde te moeten trekken. 'Van boven uut kyckende' zien de herbergbewoners op de boer neer:

Steven
Ontbeit, ou! waer ben ic hier? tes wel hooghe!
Hoe wanckelyc, sus, hola! hout vaste!
En hoe ruych ben ic, waer dat ick taste.

Tis thernas dat steeckt my als borstelen. (175)
Jae, zydi daer weder? wy moeten eerst worstelen.
Her, hoeresoon! ghi werpt my in de gracht!
 De waerdin, zy gaet binnen
Daer, plomp verloren!
 Niesken Myn herte dat lacht.
 Den waert
Voer hy versmacht, hy lyt te ruyt hier;
Laeten ons gade slaen.
 Steven Bue, bier! bue, bier! (180)
Hola, ghenouch! den buyck wort swalpen.
De baeren slaen overe, de dermen galpen!⁵³

3.4.2 Publiek

Dramatische monologen laten doorgaans een tamelijk grote betrokkenheid van de monoloogspreker met zijn publiek zien. Dat de aanwezigen daarbij op verschillende wijzen door het personage toegesproken kunnen worden, is tot nu toe door geen der onderzoekers die zich met relaties tussen personage en publiek hebben beziggehouden als typisch kenmerk van dramatische monologen onderkend. Aubailly (1972) en Schoell (1975) tekenen weliswaar beiden aan dat sommige personages hen vanuit het gerepresenteerde type bij hun spel betrekken, maar zij hebben onvoldoende aandacht geschonken aan het verschil in de wijze waarop kwakzalvers en dienstknechten het publiek toespreken en die waarop anderen (bijv. lansknachten en verliefden) dit doen.⁵⁴ Ook Pleij (1979) heeft er in zijn dissertatie op gewezen dat sommige personages in monologen dramatische ruimte weten te creëren door het publiek “een rol te geven als onderdanen, kerkgangers of kooplustigen” (blz. 84). Zijn beschrijving wekt echter de indruk als zouden de aanwezigen zonder uitzondering als *fictioneel publiek* bij het spel betrokken worden. Op haar beurt wijst Lammens-Pikhaus (1985-1986) op het stereotiepe verloop van dergelijke monologen: “begroeting van het publiek, voorstelling van de monoloogspreker en uiteenzetting van zijn bedoeling, lofprijzing van de koopwaar met vermelding van vroeger behaalde successen en klanten, maar daartegenover staat dan weer het blauwtje dat de koopman bij het publiek oploopt [sic!], zijn ontgoocheling en verwensingen en de aftocht” (II, blz. 239). Nuances in de wijze waarop de personages van deze monologen hun toeschouwers tegemoet treden ontgaan daarentegen ook haar.

Kort samengevat kan een monoloogspreker de toeschouwers op tenminste twee verschillende wijzen in zijn spel betrekken. Wanneer hij hen toespreekt als een binnen het fictionele gebeuren fungerende verzameling toehoorders spelen zij ongevraagd de rol van tegenpool; zij vervullen dan de functie van *fictioneel publiek*.

Wanneer de monoloogspreeker, meestal niet (meer) als koopman optredend, een expliciete belering wil overbrengen, kunnen we zeggen dat zij als *reëel publiek* toegesproken worden. Soms kan uit de manier waarop het personage tegen de aanwezigen spreekt evenwel nauwelijks opgemaakt worden of het hen in de fictie betreft dan wel als reëel publiek toespreekt. Sterker nog: voor de strekking van sommige spelen maakt het geen verschil hoe de aanwezigen toegesproken worden. In ieder geval spelen zij in de fictionele werkelijkheid van het personage zelf geen 'rol'. Daarom zullen we hen kortweg als *publiek* betitelen. In vrijwel alle gevallen blijven de toeschouwers, onafhankelijk van een nadere typering als fictioneel publiek, echter een passieve rol vervullen. Een uitzondering op deze regel lijkt het optreden van een door de pelgrim als koster aangesproken toeschouwer in *Sint Lasant* (3W3). Vóór het begin van het spel heeft de acteur mogelijk enkele afspraken met hem gemaakt:

Woont hier S. Lasant oock? (45)

Antwoort. Neent.

Waer woont sy dan? segt, maect geen gesmooch,
Want ic moet daer wesen sonder falen.

Antwoort.

Dat moet u Godt betalen; die op de rechte wech is, gaen niet dwalen.

Nu dats ganck met een verschen sin.

Hola! my dunct dat ic nu haest byde coster bin: (50)

Hier most ic kaerssen copen voor gelt.

Bent ghy de coster? verkoopt my om een spelt

Kaerssen, die ic S. Lasant mach offeren.

O koster! sluyt ghy die kaerssen uut kofferen?

Ghy most u tuychgen al vaerdich houwen, (55)

Stellense voort, of hebbense inde mouwen.

Want men dus souwen te veel tyt verslyten.

Nu, koster, heb ick een goe kaers? begint te kryten,

Sonder verwyten; segt hoe veel mylen wis

Dat S. Lasant noch van hier woonende is. (60)

Antwoort

Wat segt ghy? noch wel een myl?

Nu dats gheen noot, ghae ick zoo voort een wyl,

Soo ben ick tot S. Lasant wel haest. (B3v-B4r)

Sint Lasant (3W3) is daarmee de enige ons bekende dramatische monoloog waarin het personage vragen stelt aan het fictionele publiek, waarop het bovendien antwoorden verwacht. In andere spelen fungeren de aanwezigen uitsluitend als klankbord, worden enkel retorische vragen gesteld; reacties worden met andere woorden niet 'ingebouwd'.

Hoe serieus moeten we die 'actieve' rol voor sommige leden van het publiek in *Sint Lasant* (3W3) nu opvatten? Tenzij het publiek de kaken stijf op elkaar heeft gehouden, heeft het personage uit de (voorstelbare) wirwar van kreten op zijn vraag of iemand ook weet waar St.-Lasant woont, mogelijk zelfs enkele keren

“Neent” opgevangen. Bij de volgende vraag (“Waer woont sy dan?”) zullen sommigen hun schouders ophalen, anderen wijzen misschien in een willekeurige richting. Tot zover handelt de pelgrim nog op een wijze die van hem verwacht kan worden. Maar één der toeschouwers, en daarmee keren we terug tot hetgeen dit spel tot een uitzonderlijk geval maakt, schijnt toch werkelijk de status van personage te verkrijgen als deze hem als koster een kaars uit een koffer moet aanreiken. Met Pleij⁵⁵ blijven we *Sint Lasant* (3W3) echter als een dramatische monoloog beschouwen en de rol van de koster als die van een der, weliswaar actief handelende, toeschouwers, maar niet als een indicatie voor het optreden van een tweede personage. Aangezien we dit spel alleen kennen in de voorliggende vorm, als gedrukte leestekst, zouden we de cursieve gedeelten overigens met even veel recht als pogingen van de zijde van de drukker kunnen begrijpen om de tekst voor zijn lezers zo verstaanbaar mogelijk te maken.

3.4.2.1 Fictioneel publiek

3.4.2.1.1 Monologen met fictioneel publiek

Monologsprekers betrekken hun toeschouwers op wisselende wijze in de fictie. Het eenvoudigst, maar tevens het minst interessant, zijn monologen waarin kooplieden zich uitsluitend bezighouden met pogingen hun producten aan de omstanders te slijten.⁵⁶ Tot deze categorie rekenen wij het tafelspel van *Een boer met eyeren* (10I15). Het spel bestaat voor het grootste gedeelte uit de aanprijzing van de meegebrachte waar. De boer weet zelfs van ieder getoond exemplaar te melden welke kip het gelegd heeft, een bekwaamheid die wel zeer onwaarschijnlijk en daarmee natuurlijk extra lachwekkend is. Maar al weldra breekt hij zijn reclameboodschap af om de simpele reden dat hij is vergeten of hij de eieren stuk voor stuk of allemaal tegelijk moet verkopen. Interessanter is de hiermee sterk verwante monoloog van *Lantman Steven* (10I12). Ook in dit spel weet de man kip en ei precies met elkaar te combineren. Keer op keer haalt de man een ander exemplaar te voorschijn: één van het ‘hennitgen met die ruyge poten’, één van de ‘groote Lombaertsche hen’, één van ‘onse sprockkelde tuyl’, etc. Ongemerkt tilt de boer zijn opsomming uiteindelijk toch naar een hoger niveau door met name de mannelijke leden van het publiek een serieuze les voor te houden. Hij bedient zich daarbij wel van een tamelijk obscene beeldspraak:

Een huis is te bet daer men een goet haen houwen,
Want die vrouwen een goe haen prysen
Als hy dan wat lustich is int rysen.
Dat mach ick wel bewysen en al met ware reen,
Want een goe haen hout syn hennen wel in vreen.⁵⁷

(80)

Vrij elementair blijft ook Van Breughels spel van *De quacksalver* (3O3). De man stelt zichzelf voor als ‘Eenen excellenten, vromen, uutermaten meester fyn ||

Astronomicus, doctoer in den medecyn' en biedt vervolgens een wonderbaarlijk geneeskrachtig zalfje aan. Als niemand zich, ondanks uitvoerige aanprijzingen, voor zijn product lijkt te interesseren, pakt hij zijn boeltje maar weer bij elkaar en belooft hij in de middag terug te komen. Zo ook de kwakzalver 'int bonte huys' (6F1). Naast de poedertjes en geneeskrachtige kruiden die hij te koop aanbiedt, beschikt deze zalkkoopman verder over de vaardigheid van het snijden van de kei.

Toeschouwers van kwakzalversmonologen zullen in de activiteiten van de optredende sprekers wel de werkwijze herkend hebben waarmee echte triacleurs opeerden. Die gelijkenis spreekt o.a. uit een ongedateerd 16e-eeuws Antwerps kwakzalvers-strooibriefje, waaruit we hier de eerste alinea citeren. Verschillen met hun soortgenoten op het rederijkerstoneel (inclusief een reistoop!) zijn er amper:

Men laet wete alle siecke en crancke menschen, dat hier ghecomen is uut Hooch Duytschlant eenen Practesyn ende constich operateur des steens ende breuksnyder; also dat hi seer constich en met saechter pyne can snyden den steen der blasen, het sy groot oft cleyn, wit, graeu, effen, ront oft getact, aen mannen oft knechten, oudt oft jonck, ende den selven steen van vrouwen oft meyskens, constich uutnemen, sonder snyden ende de sommige helpen met ander medecynen om nemmermeer geen gebreken daer af te hebben. Ende can oock helpen alle menschen, mannen, kinderen – beyde knechtken ende meyskens – jonck ende oudt, die daer gescheurt, ghesleten oft ghebroken syn in die eene liessche oft beyde syden, al waren ser ooc meden [sic!] gheboren, ende oock oudt. L oft Lx. jaer; so canse desen Meester constich snyden, datter luttel oft gheen bloet af comen en sal, ende binnen .ic. oft c. daghen de wonde genesen sonder pyne, oft gheen gelt. En can oock de selve Fracture van mans ende vrouwen secrete die pertinentelicken gheholpen moeten syn op schurssen met eenen fyne ducaten goudraet, die dat selfde ghebreck ophouden sal tot des menschen sterfdach toe ende gantschelyck ghenesen binnen corten tyt. Ten anderen can desen Meester helpen ende ghenesen alle secrete ghebreken van mannen ende vrouwen, hoe desolaet die selfde persoonen syn, die hier niet en dienen verhaelt te zyne om der eerbaerheyt wille.⁵⁸

De kramer die liedjes verkoopt (3N4) bewaart, evenals zijn collega-kwakzalvers, een zekere afstand tot zijn klanten. Overigens doet hij zich wel te goed aan het bier dat hem blijkbaar is aangereikt. Zo ook de koopman in het tafelspel van *Vryers verkocht door een cramer* (3W1). Deze verstout zich bovendien wat vaker morrend tegen zijn onwillig gehoor uit te vallen:

Ey, siet toch, siet, hoe sit dit volck dus verveert? (112)
Ghy zyt niet eenne myt vryerachtich om u hert! (A3r)

Zijn evenknie in *Een kramer die vrysters verkoopt* (6G2) brengt wat dat betreft nog meer leven in de brouwerij. De auteur van dit spel schijnt, zoals we reeds eerder zagen, een fijne neus gehad te hebben voor de dramatische potenties van monoloogsprekers. De wijze waarop hij de koopman zijn klanten laat benaderen bergt immers alle mogelijkheden in zich voor een interessante vertoning. Het gegeven dat de kramer in een vorige werkkring brillen heeft trachten te verkopen en van

de resterende exemplaren er een op zijn neus zet, troffen we overigens eveneens aan in de vorige monoloog:

Dus eer ic myn koopmanschap u wil stellen voort
So moet ic het heirtjen eens over kycken.
Waer, duycker, is myn bril? wel wat wil dit lycken? (10)
Is myn bril wech, so wilt van den hond zyn.
Ick segh, soo ick myn bril niet terstond vyn,
Zeper, soo schyn ick wel een ruyter te voet!
Daer leyse toch, ick worde bylo heel verwoed
En myn bloed begon al int hoeft te stygen. (15)
Laet sien: ho, ho! ic sal hier de kost wel krygen!
Dus wil ic my tot ontpacken beginnen te stellen. (B3r)

De man is verder nogal grof in de mond en blijkt zelfs af en toe iets de zaal in te werpen: "Ygut, drooch klooten, houd dat voor een bucken!" (B3v). Het eind van deze monoloog lijkt tot slot een soort van clou te bevatten. De spreker tracht althans te verklaren waarom zijn inspanningen zonder resultaat bleven: hij had enkel weeskinderen te koop! Elders zien we soms een afsluiting waarin de kwaliteit van de meegebrachte waren nog eens apart wordt benadrukt. De kwakzalver 'int bonte huys' (6F1) onthult de toeschouwers, na hen met omhaal van woorden diets gemaakt te hebben over welke uitmuntende capaciteiten hij vervoegt, tot slot "de gratie [s]ynre cruyden" (blz. 153).

Het hier besproken compositiekenmerk lijken we eveneens aan te treffen in een spel, waar wij dit niet onmiddellijk zouden verwachten: *Een marot noodt ter bruyloft* (10I13). De eerste verzen doen de aanwezigen verwachten dat zij een monoloog in de trant van *Een marot sot geclap* (10I14) of *Een sot met een marot* (3U3) gaan zien:

Hach hach hey! siet, by gans das!
Weet ghy wel waerom ick hier coom, myn heeren?
Omdat ick hier niet en was!
Hach hach hey! [siet, by gans das!]
Gans cat, marotte, hoe wel coomen wy hier ter pal! (5)
Wy sullen hier noch eeten coeck, vygen en peeren.
Hach hach hey! [siet, by gans das!]
Weet ghy wel [waerom ik hier coom, myn heeren?]
Maer om u te nooden, sonder eenich failleeren,
In die groote bruyloft, sonder vreesen al, (10)
Die int lant van Vlaenderen weesen sal.³⁹

Vervolgens worden de aanwezigen door de zot als een soort van heraut uitgenodigd voor de bruiloft van Dwaeseg 'die gryffyn' met de Hertog van Mal. Het ligt voor de hand de toeschouwers nu als fictioneel publiek te beschouwen. Of moeten we de oproep van de zot serieus nemen en het publiek daarmee *reëel* noemen?

Compt toch te bruyloft, maect geen visevasen!
Ghy edele dwaesen, compt toch ter feeste,
Verblyt u altsaemen, minst metten meeste,
Ghy geckke geesten, hier synde present.⁶⁰

(90)

Deze monoloog omvat hoe dan ook twee aparte, van elkaar onafhankelijke delen: een openingsrondeel waarin het personage een positie tegenover het publiek inneemt zoals die gebruikelijk zal blijken te zijn in monologen van zotten met hun marot en vervolgens een daarvan volkomen losstaande gedramatiseerde *cri*. De verdere tekst geeft namelijk geen enkele aanwijzing voor een voortzetting van spel van de zot met zijn pop. De vraag of de toeschouwers in dit gedeelte als fictioneel dan wel als reëel publiek toegesproken worden, zullen we voorlopig moeten uitstellen.

Het merendeel van de stereotiepe onderdelen waarop Lammens-Pikhaus bij monologen van deze soort de aandacht vestigt (zie hierboven, blz. 96) vinden we terug in een spel dat naar onze mening tevens het meest interessante in zijn soort is: *De bonte kapkens* (3H2). Na begroeting van het tafelend gehoor en rechtvaardiging voor zijn brutale ongenode binnenkomst stalt de kramer een reeks met bont gevoerde hoofddeksels uit. De aanwezigen lijken niet bijster kooplustig, zodat hij het maar eens over een andere boeg gooit: "Ick moet u luyden een ander fatsoen zien laten".⁶¹ Met een hernieuwd 'Ziet' haalt hij vervolgens een zotskap te voorschijn. Misschien past de heren zo'n hoofdtooi beter! Wanneer ook dit niet het gewenste effect sorteert, schakelt de kramer over op een uitvoerige, een *cri* gelijkende opsomming van personen op wier hoofden een dergelijk hoofddekseel geenszins zou misstaan. Het scheelt maar weinig of de aanwezigen worden uitgenodigd om plaats te nemen in een gereedstaand narrenschip...

3.4.2.1.2 Fictioneel publiek in polylogen

Af en toe wordt in polylogen het publiek op dezelfde manier in de fictie betrokken als in sommige monologen het geval was. Personages in dialogen staan over de gehele linie gezien evenwel dichter bij de manier van optreden van monoloogsprekers dan hun collega's in spelen met drie of meer personages. Vooral de openingsfragmenten van deze spelen vertonen gelijkenis met wat inmiddels bekend is uit alleenspraken. Die suggestie van overeenkomst wordt nog versterkt door het feit dat de optredende personages elkaars aanwezigheid bij het begin niet opmerken. Het verschijnsel in kwestie zal in het volgende hoofdstuk onder de noemer *parallelclaus* als een der compositiekenmerken van polylogen zonder intrige uitgebreid ter sprake komen. Op deze plaats signaleren we louter overeenkomsten in acteren van bepaalde met fictioneel publiek werkende typen personages (eierboeren, kramers en kwakzalvers en het in dramatische monologen onbekende personage van de bedelaar).

Eierboeren die aan de toevallig aanwezige toeschouwers hun producten willen verkopen komen in polylogen een drietal keren voor. Het optreden van de niet al te snuggere boer Simpel Verstant bewerkstelligt in *Goet Jonstich Hart* (10117) een verschuiving van een voor de toeschouwers stellig aantrekkelijk delectatief begin naar een expliciete moraal (*utilitas*) aan het eind.⁶² Als tweede personage treedt hier een 'doctoer' op, Goet Jonstich Hart genaamd, een type dat we, zoals verderop in dit hoofdstuk zal blijken, uitsluitend in belerende monologen aantreffen. Een tamelijk uitvoerige alleenspraak van het titelpersonage, waarin het voornemen bekend wordt gemaakt het gezelschap een leerzaam 'vaersken' te overhandigen, wordt ruw verstoord door een kreet van Simpel Verstant die (van buiten de zaal?) de aandacht van huisvrouwen tracht te winnen voor zijn eieren. Maar op zijn beurt wordt de boer eveneens weldra de mond gesnoerd:

Simpel Verstant

Coopt ghy geen eyeren, ou ou, seck ou! (30)
Waer legdy, vrou, en sydy niet inne?
Hael eyeren, hael!

Goet Jonstich Hart

Wat, dats een beghinne!
Way, ramp met sinnen, ey plumpe boer! (f115r)

Niettemin zet Simpel Verstant zijn pogingen onverstoord voort, waarbij hij zich op traditionele wijze bedient van aanprijzingen die soms nagenoeg letterlijk overeenkomen met bewoordingen in *Lantman Steven* (10112) en *Een boer met eyeren* (10115):

Ghy goe luy, en hebdy geen eyeren van doene?
Sy syn seer boene, by mynen siele. (45)
Siet, die eyeren leyt onse witte sprockelde criele. (f115v)

Eerst nadat Goet Jonstich Hart erin is geslaagd de nieuwsgierigheid van Simpel Verstant te wekken, is het met zijn monologisch ingerichte handelen gedaan.

In *De sotslach* (2 09) en *Meester Kackadoris* (3U1) is de conventionele activiteit van de boer c.q. boerin daarentegen strikt beperkt tot dat deel van het spel waarin er nog geen contact met het andere personage bestaat. De eerste van de twee dialogen vangt aan met een onmiddellijke groet (van de acteur) tot de toeschouwers, waarmee een vrij geleidelijke overgang tussen publieks- en toneelwerkelijkheid tot stand gebracht wordt. Vers 5 bevat de in de fictie fungerende mededeling: "hyer coom ick ter merckt al sonder verdrach".⁶³ In *Meester Kackadoris* (3U1) begint de boerin echter met autonoom spel. Pas na achtentwintig verzen richt zij zich met een "hael Ayeren hael, hael Ayeren hael" (A3r) rechtstreeks tot het fictionele publiek. Aan haar monoloog ging die van de kwakzalver vooraf, zodat de aanwezigheid al op de hoogte waren van het feit dat er toneel gespeeld wordt. Daardoor hoefde de boerin dus ook niet meer met een 'overstap' te beginnen.

Het type van de kramer die de aanwezige schare de inhoud van zijn mars wil verkopen is niet beperkt tot dramatische monologen. Een bespreking in extenso van de (niet komische) spelen waar dit personage eveneens voorkomt voert ons te ver buiten het eigenlijke terrein van onderzoek. Voor twee dialogen willen we echter een uitzondering maken. Het betreft de tafelspelen *Logen en Waerheyt* (10I4) en *Oorspronck van Sonden* (10I16). Gezien het allegorische karakter van de personages en de expliciet beoogde belering in deze spelen, behoren beide (anders dan *Goet Jonstich Hart* (10I17) dat vanuit een delectatieve houding naar de belering toe werkte) dus niet tot het komische toneel. De reden waarom wij dit tweetal teksten hier toch kort bespreken is gelegen in het feit dat de moraal die het publiek erin voorgehouden wordt volkomen los staat van de wijze waarop zij gestalte heeft verkregen. De vormgeving is namelijk, stellig met de bedoeling de boodschap bij de toeschouwers zo gemakkelijk mogelijk ingang te doen vinden, geheel ontleend aan het komische toneel.

Logen en Waerheyt in het gelijknamige Haarlemse tafelspel (10I4) stellen een kramer en een kwakzalver voor. De eerste probeert vanaf de straat de aandacht van de vrouw des huizes voor zijn koopwaar te trekken: hij heeft "waer van als, nieuw en ou" (vs 3). Wanneer hij geen levensteken verneemt, besluit hij maar naar binnen te gaan, waarop hij, zoals de conventie het hem op dit punt lijkt voor te schrijven, hevig schrikt van het verzamelde gezelschap:

Holla, hier vindt ickse allegaer vergaert, (15)
Met vroolycker aert, van ver ende wyt:
Godt segen u, myn heeren, est hier maeltyt? (f37r)

Korte tijd later betreedt kwakzalver *Waerheyt* langs bijna identieke weg de zaal. Zodra beide personages elkaar in het vizier hebben, worden de toeschouwers als direct toegesprokenen verder geheel vergeten. Wanneer zij hun waren ten toon spreiden maken zij weliswaar weer van het traditionele 'Siet' gebruik, maar, afgezien van een enkele keer dat zij zich tot het publiek richten, beschouwt elk van hen de ander als zijn 'gehoor':

Siet, dat syn resten die ick mee can deelen.
Wat, dunct u syn dat niet fraye juweelen
En schoone morseelen van boven tot onder?
Siet, dats een stuck stien, op hem selfs bysonder, (85)
Dat men cracht en wonder overal siet stoken.
Waerheyt
Hoe est geheeten?
Logen

Schyn is syn naem, het can wonder coocken. (f39r)

In *Oorspronck van Sonden* (10I16) zien de twee kooplieden kans vrijwel dezelfde procedure te volgen als die welke we in het voorgaande spel aantreffen. Het tielpersonage concentreert zich, nadat Menichfuldich Bedroch zijn pad heeft ge-

kruist, niet langer op zijn fictionele kopers, maar richt zich in plaats daarvan voortaan op zijn tegenspeler. Hij biedt hem allerhande kruiden aan, stuk voor stuk met een allegorische naam: 'diversche hovaerdye', 'haet ende nydichey', 'eygen baet', etc. Pas aan het eind van het spel doen zij weer een beroep op de toeschouwers, door hen te laten beslissen welke prijs Menichfuldich Bedroch voor een door Oorspronck van Sonden te koop aangeboden aflat moet betalen.

Een variant op het type van de koopman vertegenwoordigt Pover, één der titelpersonages in een onlangs herontdekt bruiloftstafelspel (6A2). Het fictionele karakter van het beroep dat hij op de toeschouwers doet onderstreept hij weer met behulp van een uitgestelde begroetingsformule. De spreker nodigt de aanwezigen uit, na zichzelf te hebben beklagd over de hoge prijs van dames van lichte zeden, hem met een huwbare vrouw in contact te brengen. De aanwezigen adresseert hij dus als mogelijke verkopers. Met de binnenkomst van Armoede doen tegelijkertijd enkele voor polylogen zonder intrige typerende compositiekenmerken hun intrede en verdwijnt de eigen 'rol' voor het publiek naar de achtergrond.

De kwakzalvers Jan Leurequack en Meester Proefal in *Hanneken Leckertant* (10G17) resp. *Jan Goemoete* (1J1) representeren in plaats van het vertrouwde conventionele type eerder de figuur van scheidsrechter. Vandaar dat zij zich ook nooit rechtstreeks tot het publiek wenden. Voor een overzicht van spelen waarin kwakzalvers op de uit dramatische monologen bekende wijze acteren doen deze kluchten daarom niet ter zake.

Daarvoor in aanmerking komt wel een zevental andere spelen. Met een begroeting, blijkens het tweede vers door een in een fictionele situatie optredend personage, opent *Een quacksalver ende een boer* (10I21). Om zijn deskundigheid te bewijzen geeft de kwakzalver enkele staaltjes van zijn medische huzarenstukjes, alvorens het publiek zijn kruiden te offeren. Een boer onderbreekt zijn aanprijzingen, zonder zich daarvan overigens bewust te zijn. Anders dan van soortgelijke personages verwacht zou kunnen worden, is deze niet naar de markt gekomen voor eigen financieel gewin, maar om wraak te nemen op een bepaalde kwakzalver; het gezochte sujet is uiteraard dezelfde als de vorige spreker.

Meester Kackadoris (3U1) opent met een tamelijk uitgebreide monoloog van de kwakzalver. De man start vanuit een autonome positie en spreekt eerst in vers 19 tot zijn potentiële klanten: "Tsa, coop wat, ghy vrome burgers, van myn kruyen" (A2r), waarop de zorgvuldige omschrijving van de meegebrachte zalven en oliën volgt. Toch wijkt zijn alleenspraak in zoverre van de zuivere kwakzalversmonologen af, dat Mr. Kackadoris zijn 'Craem' opstelt met het expliciete doel karnemelkboeren toe te spreken. Daarmee bereidt hij de komst van de eierboer al min of meer voor.

In nog sterkere mate geldt dit laatste voor de kwakzalver in *Meester Hoon en Lippen Slechthoof* (1P8). Anders dan zijn collega's in dramatische monologen laat hij vrij direct merken dat zijn aanwezigheid in verband staat met die van de andere personages. Zijn eerste woorden bevatten, naast de traditionele reclame voor

zijn poedertjes, namelijk vooruitwijzingen naar het verdere verloop van de handeling, zoals de verhouding tot zijn vrouw (vs 25-27):

Hyer staet een tonne, recht na myn gevoech,
En nu dit bert, dats al tafels genoegh;
Dus mach myn maersse myn sitten wesen. (15)
Hoe sal ick dees boeren nu gaen belesen,
Met myn substantye hooch gepresen!
Dye can genesen allerley gebreken:
Hooftsweer, tantsweer of quetsueren gesteken.
Gaet in d'apteecken en laetet waerden! (20)
Daer heb ick een olye dye can cureren
Allerhande seeren, hoe datse zyn.
Al waert de beste meester of surgyn,
Ick wilse genesen metten gange.
Ontbeyt, myn joncfrou beyt harde lange; (25)
Sy sou my oock wat helpen stuyten en blaesen,
Maer den dranck sal haer oock int lyf leggen raesen.⁶⁴

Geheel conform het optreden van soortgenoten in dramatische monologen kiezen de triacleurs in *Bystier* (1J7) en *Een boer en meester Marten* (1OG5) een gunstig plekje voor het uitoefenen van hun beroep, stallen hun geneesmiddelen uit en stellen vervolgens pogingen in het werk een gehoor bijeen te verzamelen. In *Lysgen en Jan Lichthart* (1OG12) slaat Meester Huybert de eerste voorbereidende fasen over en richt zich terstond tot de toeschouwers. Everaerts dryakelprouwer (1B13) verwaardigt zich, zolang hij de interrupties door een temidden van de toeschouwers staande 'knecht' nog tolereert, nauwelijks de omstanders toe te spreken; de man heeft blijkbaar alleen maar oog voor zijn voortreffelijke spullen.

Ook ten aanzien van het optreden van kwakzalvers valt samenvattend te noteren dat de gelijkenis met monologisch spreken vervaagt, zodra een ander personage met hen in contact treedt. Het tweede personage neemt dan vanzelfsprekend de rol van het publiek over. Eventuele woorden in de richting van de toeschouwers hebben in dat geval geen functie meer binnen de fictionele werkelijkheid.

Polylogen laten zien dat naast kramers, kwakzalvers en eierboeren er nog meer typen denkbaar zijn die met een fictioneel publiek werken. Aan de Franse *homme à tout faire* herinnert het optreden van de 'ierste man' in *De buskenblaser* (Vgl. hoofdstuk 2, noot 24). Zijn expliciete beroep op potentiële werkgevers omvat overigens slechts één claus.

Bedelaars zijn typen die eveneens een fictioneel publiek toespreken; als blijk van waardering voor het opgevoerde tafelspel zien zij hun smeekbeden na afloop vermoedelijk beloond en schuiven aan bij de dis. Gepersifleerd wordt deze doorbreking van de fictie bij tijd en wijle uiteraard ook: "Och, goede lien, deylt doch doer die minne ¶ Een wit ey wan u swerte hinne" (f3r) luidt de onzinnige vraag van de blinde in een dialoog uit de Brusselse Verzameling Le Begge (1Z1). Hij ontvangt

daarop alleen maar kersen, rapen en warmoes. Bovendien wordt de man ook nog eens door zijn knecht beroofd. Uitgebreider gaan de twee rabauwen (1016) in het gelijknamig tafelspel uit Boek I van de Collectie *Trou moet blycken* te werk. Weliswaar noemen zij elkaar 'coopman', maar treden ze toch niet als zodanig voor het voetlicht: enig spel met fictioneel publiek blijft voorlopig dan ook achterwege. Eerst nadat zij overeen gekomen zijn om verder samen als bedelaars door het leven te gaan, komt hierin verandering; hun geluk beproeven ze bij het gezelschap in de zaal:

Deen

Nu coomen wy by die door;
Beghint nu, als ghy wilt, sonder verspaeden.

Dander

Och, vrienden Goodts, wilt toch beraeden, (225)
Toont toch genaeden, myn arme bloet!

Deen

Bedenct ons doch met een aelmis van u tytlick goet!
Dattet u Godt loonen moet, nae u selfs wenschen.⁶⁵

Daarmee is de aanwezigen de rol van fictioneel publiek toebedeeld, een rol die zij zullen behouden tot aan het moment waarop een der rabauwen voorbereidingen treft om een geschenk te overhandigen. Anders dan bij het optreden van de kooplieden Menichfuldich Bedroch en Oorspronck van Sonden, verkrijgen de toeschouwers hier dus juist de 'rol' van *fictioneel* publiek, nadat de twee rabauwen met elkaar in contact zijn getreden.

3.4.2.2 Reëel publiek

De titel van Cornelis Cruls *Dronckaert die wonder siet* (3X1) suggereert gelijkenis tussen dit spel en G.H. van Breughels *Droncken boer door droomen nuchteren* (3N2). Inderdaad is er menige overeenkomst aan te wijzen: zo zijn beide personages aan het eind van het spel min of meer bekeerd. De een ziet in hoe teer een mensenleven, de ander hoe corrupt de maatschappij is. Toch kiezen de twee auteurs bij de uitbeelding van hun personage niet voor hetzelfde compositiekenmerk. In Van Breughels spel ontbreekt namelijk ieder contact tussen boer en publiek, terwijl in Cruls *Dronckaert die wonder siet* (3X1) het relaas van de drinker wel degelijk in de richting van een tegenpool uitgesproken wordt. Beide hebben overigens iets unieks: Cruls tafelspel is de enige monoloog waarin met *reëel publiek* gewerkt wordt, zonder dat het spel tot expliciete belering voert – Van Breughels spel is het enige waarin de spreker autonoom optreedt. Anderzijds is het juist dit verschil dat ons er toe brengt de spelen in afzonderlijke paragrafen te bespreken.

De dronkaard in Cruls monoloog is er, al struikelend, van overtuigd dat iemand hem voor de voeten loopt:

Ou! ziedy niet waer ghy henen loopt?

(8)

Ik steec u op u pensen! ghy zult af hyghen!⁶⁶

Wanneer we dit spel als voorbeeld van een monoloog met reëel publiek bespreken, hebben we evenwel niet deze passage voor ogen. Vergeleken met uitlatingen van de boer in Van Breughels spel beschouwen we zo'n korte tirade bovendien opnieuw niet als het optreden van een fictief personage. (Of botst de man opzettelijk tegen één van de toeschouwers aan?) Het compositiekenmerk *reëel publiek* krijgt eerst verderop in de monoloog, namelijk nadat de dronkaard (onderweg 'naer Hemel-rijc') even op een 'wolk' uitrust, een eigen functie. Naar beneden kijkend doet hij verslag van wat hij op aarde ziet gebeuren. Behalve dat hij min of meer in zichzelf praat, is het herhaald 'ziet' toch weer duidelijk tot de toeschouwers gericht. Tot dan toe waren de aanwezigen slechts sporadisch en zonder expliciete bedoeling toegesproken: "Nu, wilter yemant me, die spreke".⁶⁷ Veldslagen, plunderingen, verkrachtingen, het uitzuigen van onschuldigen en verkwanselen van aflaten – dit alles en nog veel meer is aan de orde van de dag:

Hou, ziet my ghenen kasseboeve staen stuyten.

God gheve hem ramp in synen quinckele;

Hy heeft daer twee tanden van een schiminckele

En beenen van peerden met grooter sommen.

Hy zeydt, tzyn al goede heylichdommen

(140)

Want sy en kennent daer niet, hy spreek al Wals.

Siet dien hondt loopen met den pot aen den hals!⁶⁸

Hoewel het type dat hij als monoloogspreker speelt er niet toe gedwongen is zijn gehoor in de handeling te betrekken, is het o.i. niet toevallig dat hij de aanwezigen tijdens zijn relaas af en toe toch toespreekt. Daarmee benadrukt hij, voor toeschouwers die daarvoor ontvankelijk zijn, het enigszins verborgen belerende karakter van het spel.

Sprekend over *reëel publiek* dienen we tot slot nog even aandacht te besteden aan een vertegenwoordiger van wat in Frankrijk een *monologue-état d'âme* genoemd zou worden: *Blyde Ghelaet* (3W2). De bepaling van de rol van de toeschouwers in dit spel ligt, vergeleken met het voorgaande, wellicht nog gecompliceerder. Hier treedt een amoureuus persoon op die zijn gehoor ervan tracht te overtuigen dat het er niet goed aan doet zich met volle overgave in Venus' armen te storten. Hij schildert de gevolgen van een dergelijke handelwijze: zolang de tas nog met geld gevuld is behoeft men geen gevaar te duchten, worden de tijden daarentegen minder florissant dan keert in liefdeszaken de fortuin eveneens. Nemen we de raadgevingen van Blyde Ghelaet letterlijk, dan moeten we wel aannemen dat op zijn beurt ook hij de toeschouwers serieus neemt:

Dus raedt ic hem allen die hem willen vermeyden

Ende in Venus pryel gheexalteert syn,

Datse ten eersten wel moeten ghefondert zyn
Op die *tout bien pleyne* soot voor gheseyt es,
Want daer op alle fundament gheleyt es
Ende te rusten in Venus bancxkens: (200)
Oft anders ist al kermisse van twee blanckens. (B1r)

Daarmee wordt het twijfelachtig of we deze monoloog wel tot het komische genre mogen rekenen. Gezien de vrij expliciete les die het personage zijn gehoor aanbiedt, neigen wij ertoe deze vraag ontkennend te beantwoorden. Dat de spreker uitsluitend het compositiekenmerk *reëel publiek* te baat neemt, is weliswaar geen absoluut bewijs hiervoor, maar versterkt ons wel in die mening.

3.4.3 Fictieve personages

Objecten kunnen als tegenpool in de handeling van monoloogsprekers de rol van *fictieve personages* vervullen. In Nederlandse dramatische monologen doen als zodanig vooral marotten of schaduwen dienst. Het Franse toneel uit dezelfde tijd toont aan dat ook andere voorwerpen (zoals een vogelverschrikker) of zuiver in de verbeelding van het personage aanwezige tegenstanders een dergelijke rol kunnen spelen. Evenals het fictionele publiek fungeert het fictieve personage als tegenpool in de handeling van de monoloogspreker. Lammens-Pikhaus (1985-1986) ziet in dergelijke alleenspraken reeds verband met dialogen. Pleij (1979) betitelt de introductie van een quasi-tegenspeler, zoals een marot, in vergelijking met de 'rol' van de toeschouwers eveneens als "een stap verder" (blz. 84). Met uitzondering van de koster in *Sint Lasant* (3W3) vervulden alle tot dusverre besproken tegenpolen in de handeling van een monoloogpersonage dan ook uitsluitend een passieve functie, terwijl fictieve personages inderdaad 'actief' optreden.

Als zodanig is het fictieve personage buiten de toneelliteratuur overigens niet onbekend. De *Rhetorica ad Herennium* spreekt ten aanzien van dit verschijnsel van *conformatio*, oftewel, zoals Murphy (1974) het begrip omschrijft: "representing an absent person as present, or in making a mute thing or one lacking form articulate, and attributing to it a definite form and a language or a certain behavior appropriate to its character" (blz. 373). Lausberg (1960) brengt een verdere differentiatie aan in het fenomeen door te onderscheiden tussen *fictio personae* of *prosopopoeia*, "die Einführung nichtpersonhafter Dinge als sprechender sowie zu sonstigem personhaftem Verhalten befähigter Personen" (I, blz. 411) en *sermocinatio* of *ethopoeia*, een figuur die beperkt is tot het sprekend opvoeren van nog levende personen. Kenmerkend voor de *fictio personae* "durch sonstiges personenhaftes Verhalten" (I, blz. 413), is het aanwenden van *oratio obliqua*, indirecte rede. Een zot die de uitlatingen van zijn marot doorgeeft, is het meest sprekende voorbeeld van het verschijnsel.

Term en begrip *fictief personage* zijn bijgevolg mede geënt op de in de klassieke rhetorica bekende *figura* van de *fictio personae*.⁶⁹

3.4.3.1 Monologen met een fictief personage

Aan het eind van *Een droncken boer uut vryen* (3O4) van G.H. van Breughel smeekt een ongelukkige minnaar onder het raam van zijn geliefde om binnengelaten te worden. De vrouw laat echter taal noch teken van zich horen. Of is er misschien helemaal niemand in de buurt en promoveert de dronkaard een of ander object uit zijn omgeving tot geliefde?⁷⁰ De monoloog zou er deste aardiger door worden:

Hoordy wel, liefste, dat ickt – u lieffge – bin?
Thert, gemoet en sin alleen aen u hanghen.
Waerom spreeckt ghy niet, hebdy gheen verlangen? (135)
Laet my doch ontfanghen een troostelyck woort.⁷¹

Bevreesd voor de spot van voorbijgangers keert de boer na enige tijd maar weer huiswaarts. Vergelijken we deze passage met enkele eerder besproken plaatsen uit dronkemans-monologen (Van Breughels *Een droncken boer door droomen nuchteren* (3N2) en Cruls *Een dronckaert die wonder siet* (3X1)), dan menen wij op deze plaats in het toespreken van de geliefde het gebruik van het procédé *fictief personage* te herkennen. Bij de andere spelen waren wij er niet van overtuigd iets soortgelijks aan te treffen. In *Een droncken boer uut vryen* (3O4) is de uitwerking van een tegenpool op de spreker daarentegen duidelijk merkbaar.

De tafelspelen van *Een marot sot geclap* (1OI14) en *Een sot met een marot* (3U3) laten geen enkele twijfel over het voorkomen van dit compositiekenmerk bestaan. Beide monologen zijn namelijk geconcentreerd rond spel met een pop die een actieve, veelal conflictueuze rol vervult. Het obstinaat gedrag van de marot blijkt reeds bij het begin van de spelen. De monoloogspreker in het eerste van de twee genoemde tafelspelen moet zijn kameraad 'te voorschijn roepen' en hem nadrukkelijk aansporen het publiek te begroeten:

Siet uuyt, leepe guyt, en laet u besien! (1)
Wy coomen als vroomen hier ter feesten.
Wilt groeten met moeten al dese lien. (f97v)

De marot is aanvankelijk niet bijster spraakzaam. Wel heeft de zot de nodige moeite om zijn winden latende pop in het gareel te houden; soms is daarbij zelfs geweld vereist:

Beyt, marot, dit schieten sult ghy laeten! (35)
Off wildy myn haeten? hoe sydy dus onbesuyst!
Hoe! en spreect ghy niet? ick lap u schier met een vuyst.
Siet, dats recht juyst voor uen snaetermont. (f98v)

Uiteraard wordt de marot niet alleen opgevoerd om uitgescholden en gekastijd te

worden, want zijn aanwezigheid draait voornamelijk om de brutale uitlatingen, die hij de zot uiteindelijk in het oor fluistert en die (quasi beschaamd) aan de toeschouwers doorverteld worden. Deze laatste vervullen, zoals reeds eerder is betoogd, weliswaar niet de rol van tegenpool in de handeling, maar enkele woorden in hun richting lijken in deze spelen toch wenselijk:

Segget sonder verstrangen, maet, wat suldy bedryven?
Nu wat segdy marot?
Hach hach hey! dat moet ick schryven!
Tsy mans off wyven, tis, seytsen, al verheucht.
Wel waarom datte? (45)
Sy seyt, sy leyt altyt kivage en ongenuecht. (f98v-f99v)

In monologen van lansknachten (1A2 en 3U2) vindt de introductie van het fictieve personage steeds eerst na geruime tijd plaats. Beide sprekers, die in tegenstelling tot Franse *soldats fanfaron* anoniem blijven, nemen er rustig de tijd voor om de aanwezigen van hun moed te overtuigen. Niemand is tegen hen opgewassen, houdt de eerste van de twee (1A2) zijn publiek voor:

Want ick en weyt geynen man under der sonnen
Soe cloeck, soe stolt, die my mesdaede, (40)
Het en sold hem vergaen te quaede
En ick sold op der straten gaen nochtan.
Wat dunct u: en ben ick nyet der man?⁷²

Terwijl het relaas van de pochende soldaat in dit spel slechts eenmaal een, rhetorische, vraag aan de toeschouwers bevat (vs 43), spreekt zijn collega in de andere dramatische monoloog (3U2) hen uitsluitend indirect toe: hoewel zijn rede duidelijk tot de aanwezigen gericht wordt, lijkt zij niet bedoeld om reacties uit te lokken. Zodra hij zijn schaduw gewaar wordt en meent met een bloeddorstige vijand te maken te hebben, zoekt hij, na uitvoerig zijn vrees verwoord te hebben, met zijn 'siet doch' nadrukkelijker steun bij het publiek:

O Heere, o Heere, laet doch u jonste blycken
Ende maect dat hy gaet strycken op der straten. (90)
Maer wat ick veel bidde, ten mach niet baten.
Ick blyf verwaten door vreesse vast.
Ay, siet doch, siet hoe is hy gewapent ende geharnast! (B2v-B3r)

In de tweede fase van *De lansknacht* (1A2) zien we eenzelfde ontwikkeling plaatsgrijpen. De schrik slaat het personage om het hart: maar aangezien zijn lafhartige houding letterlijk zijn schaduw vooruitwerpt, is een poging ongemerkt de zaal te verlaten gedoemd te mislukken. Er zit dan ook niets anders op dan zijn 'tegenstander' uit te dagen. Bang als een wezel licht hij diens bewegingen toe en benadrukt daarmee tevens het lachwekkend misverstand:

By synt Pip gesel, ich wyl my tuyswaert packen.
Ich en wyl nyet stryden, addeu, ich gae!
Holp darmen! hy wolcht my altyt nae!
Hy sal my ondergoen die doer.
Wat siet doch, ou, hy esser voer!⁷³

(90)

Beide lansknachten beperken zich in het resterende deel van de spelen tot een beschrijving, zonder enige twijfel tot groot vermaak van het publiek, van wat de schaduw doet. Tot slot meent het personage in het laatste spel zijn vijand moegestreden te hebben en sluit vrede met hem. In *Een lansknecht die teghen zyn schaduwe vecht* (3U2) komt de man tot de ontdekking dat zijn opponent zijn bewegingen precies nadoet.⁷⁴ Hoewel de twee spelen in kwestie lange passages bevatten waarin de sprekers uitsluitend tot hun fictieve tegenpolen spreken, worden de toeschouwers toch regelmatig bij het gebeuren betrokken. Anders dan in monologen van zotten is die activiteit vanuit compositorisch oogpunt gezien evenwel niet onontbeerlijk.

Voor het type van de zot ontbreekt echter de absolute noodzaak tot het creëren van een band met een fictieve tegenpool. Het personage in kwestie impliceert immers niet als vanzelf de wijze van zijn optreden. Wie aan spel van een koopman denkt, betreft daar onmiddellijk een fictioneel publiek bij, maar wie aan spel van een zot denkt hoeft daarin de rol van een marot niet persé onmisbaar te achten. Maakt het personage desondanks gebruik van deze tegenpool, dan lijkt participatie van het publiek eveneens onontkoombaar. In spelen met zotten draait alles per slot van rekening om de onbetamelijke van de opmerkingen van de marot, die de zot aan de toeschouwers doorvertelt. De betrokkenheid van het publiek is daarmee als vanzelf geïmpliceerd. Maar stel nu dat de zot zonder pop optreedt. Welke mogelijkheden resteren hem dan om toneel te spelen? Wij vermoeden dat hij in dat geval aangewezen is op aanwending van het compositiekenmerk *fictioneel publiek*. Het eerder besproken tafelspel van *Een marot noodt ter bruyloft* (1OI13), de enige monoloog waarin een zot (de openingsverzen uitgezonderd) zonder marot optreedt, bevestigt deze stelling. De monoloogspreeker nodigt de aanwezigen middels een gedramatiseerde *cri*⁷⁵ uit getuige te willen zijn bij het huwelijk van een bepaalde hertog. De toeschouwers zullen aan deze oproep niet gauw gehoor geven. Daarmee staan zij op één lijn met hen die eieren en zalfjes te koop aangeboden worden en fungeren dus eveneens als fictioneel publiek.⁷⁶

Monologen van lansknachten verschillen in dit opzicht van die van zotten met hun marot. Zelfs wanneer de lansknecht een fictief personage bij zijn spel betreft (een schaduw) dan nog is hij niet genoodzaakt het publiek over het doen en laten van deze figuur in te lichten. De toeschouwers begrijpen ook zo wel wat er gebeurt. Zou hij van het aanwenden van een fictieve tegenpool afzien, dan zou hij ofwel autonoom optreden, ofwel het publiek een fictionele plaats toedenken. Door niettemin van dit compositiekenmerk gebruik te maken krijgt de monoloogspreeker een hulpmiddel tot zijn beschikking om het komische karakter van het personage uit-

stekend te doen uitkomen.

3.4.3.2 Fictieve personages in polylogen

Van het tweetal typen monologsprekers die met een *fictief personage* opereren komt de lansknecht buiten het in dit hoofdstuk besproken toneelgenre niet alleen nog sporadisch voor, maar hij vervult bovendien een van die van soortgenoten in dramatische monologen afwijkende rol. In het overige komische rederijersdrama wordt juist gezinspeeld op klachten aan hun adres met betrekking tot het plunderen, brandschatten en op andere wijze schade toebrengen aan het gewone volk. Wanneer zelfs deze kwalijke eigenschap niet gehegeld wordt, dan treedt hij, zoals in *Een boer die wil leeren schieten* (1P7), nog slechts als kwajongen en niet meer als lafhartig bangerik op.

Hoewel het adjectief 'komisch' doet verwachten dat het toneel van die soort dichtbevolkt is met zotten, is dit toch niet het geval. Het in Frankrijk zo populaire genre van de *sottie* heeft in de Nederlanden, met uitzondering van *Drie sotten* (1H3), blijkbaar nooit vaste grond onder de voeten gekregen.⁷⁷ Sterker nog: op de planken doet de Nederlandse zot lang niet altijd recht aan de verwachtingen die men ten aanzien van hem zou mogen koesteren. In *Een marot noodt ter bruyloft* (1O113) zagen we al een zot ten tonele verschijnen die slechts even met zijn marot in de weer is. Zijn soortgenoot in *De spigel* (1A1) lijkt het zelfs zonder zijn gebruikelijke attriboot te moeten stellen, terwijl het al helemaal twijfelachtig is of we de 'mues' van de Gemaikten Sot in het tafelspel van *Twee sotten* (1H2) wel als een marot mogen interpreteren.⁷⁸ Daarmee houden we slechts vier komische polylogen over waarin een zot met zijn marot voorkomt. Het optreden van dit duo in één ervan, te weten *De sotslach* (2 09), bespreken we niet hier maar in het volgende hoofdstuk.

Ondubbeltzinnig spel met een fictief personage bevindt zich in het 'schandaleuze' *Drie sotten* (1H3) uitsluitend in de openingsclaus van de Gemaikten Sot. Of dit personage later nog tegen zijn marot spreekt of zich alleen nog tot zijn medezotten richt ("en doen ic niet, cosyn?"; vs 35), is onduidelijk. Van de wijze waarop hij zijn woorden ondertussen met behulp van non-verbale middelen onderstreept, kunnen we ons helaas slechts een vage voorstelling vormen:

Kyck, kyck, siet ditte!
Hey da, hy, neen neen, soo sout best clincken
Daerin ic verhietie.
Kyck, kyck, siet ditte!
Hoe cryg ickt in dwitte?
Ha ha ha ha, och dorst ic u wincken.
Kyck, kyck, siet ditte!

(5)

Hey da, hey, neen neen, so sout best clincken.

Due voe garde, ja sou dat stincken!

Sus, so niet meer, gy souwet te bont maken!⁷⁹

(10)

Bij wijze van toegift volgt na Job Gommersz' spel van *De bedrogen minnaars* (1L1) nog een dialoog tussen een zot en een personage, Subtyl Bedyeden genaamd. De eerste uitlatingen van de zot doen nog niet vermoeden dat hij overeenkomsten zal vertonen met zijn collega's in dramatische monologen: voorlopig voorziet hij het gespeelde slechts van commentaar. In zijn tweede claus betreft hij, wanneer hij een tegenwerping pleegt bij de uitleg van Subtyl Bedyeden, zijn houten kameraad in de discussie. Het onderwerp van het gesprek met zijn als huwbaar meisje geklede pop laat zich gemakkelijk raden: de liefde. De beschrijving van het uiterlijk van zijn vriendin past eveneens in een satirische (anti-petrarcistische) bespottung hiervan:

Ic moet myn selven schyer half verblye

Als ic myn marotte sye.

(770)

Want sy es schoone ende van verwen soe wit

Als eenen derry in den pit.

Sy heeft twee ooghkens alsoe swart

Als een albaste, hoert deze [...]

Sy heeft een aensicht, het glimpt van claerheyt

(775)

Ghelyc een oude quenes; dit es de waerheyt. (f9v-f10r)

In *Jonstige Minne en Boerdelick Weesen* (1O123) doet de zot eerst na een zeventigtal verzen een beroep op de hem blijkbaar vergezellende marot. Opnieuw moet zij door de zot in toom gehouden worden. De andere personages slaan overigens niet veel acht op deze fictieve figuur. Jonstige Minne heeft wel wat beters bij zich:

Boerdelick Wesen

Marotte, doer desen sal heel verheucht werden

Siet, sy lachter omme, wat salse toch ropen

Wat segt ghy, marotte?

(300)

Jonstige Minne

Laet Boerdelick Weesen loopen.

U oogen doet open, desen spiegel aenscout.⁸⁰

3.5 Conclusie: tafelspel- vs. monoloogconventies

Rechtstreeks contact tussen personage (c.q. acteur) en publiek in dramatische monologen is intussen niet geheel herleidbaar tot de aanwezigheid van een of ander compositiekenmerk. Tegenover dit type contact staat namelijk de soort, waarin beide partijen als gevolg van, vooral, *tafelspel*conventies een min of meer noodzakelijke relatie met elkaar onderhouden. Veel momenten waarop toeschouwers worden toegesproken hebben dan ook ongetwijfeld met dit speciale karakter te

maken. Het is daarom zaak beide invloedssferen (typische monoloogsituaties en tafelspelconventies), voor zover mogelijk, gescheiden te houden. De mogelijkheid daartoe biedt het hierboven gemaakte onderscheid tussen een publiek dat als tegenpool in de handeling van een monoloogspreker dienst doet en toeschouwers die niet als zodanig functioneren. In het laatste geval kunnen de aanwezigen hooguit nog omwille van het voorkomen van een 'sprekende' marot bij het gebeuren betrokken worden. Utlatingen in de richting van de toeschouwers buiten dit tweetal uit de compositie voortvloeiende kenmerken mikken (met het oog op belerende doelstellingen) ofwel op het bereiken van een reëel publiek ofwel op contact ter bevrediging van tafelspelconventies. De opmerking van Lammens-Pikhaus (1976) dat in tafelspelen "de spelers het publiek, vooral de gastheer en zijn echtgenote, bij hun intrede begroeten en hun het allerbeste toewensen" (blz. 182) blijkt, wanneer we de noodzaak tot of de onmogelijkheid van een dergelijke begroeting in *dramatische monologen* onder de loep nemen, daarmee veel te ongenueanceerd.

Samenvattend zien we dan ook dat in dramatische monologen het personage een unieke relatie met zijn toeschouwers onderhoudt. De wijze waarop het hen toesprekt is kenmerkend voor het type dat hij representeert. Die uniciteit blijkt langs een andere weg tevens uit die polylogen waarin soortgelijke personages optreden. Daar wijken zij namelijk weldra af van de wijze van optreden die we in dramatische monologen tegenkomen. Aldus zijn de compositiekenmerken *fictioneel publiek*, *fictief personage* en *autonomie* karakteristiek voor het hier onderzochte toneelgenre. *Reëel publiek* (hetgeen gescheiden moet worden van het toespreken van een 'neutraal' publiek, zodra van fictieve personages gebruik wordt gemaakt) is als compositiekenmerk eigen aan belerende monologen. Tot slot blijkt de dramatische monoloog zich verder nog van ander komisch toneel te onderscheiden in de markante wijze waarop het personage in de aanhef van het spel in contact met de toeschouwers treedt.

3.6 Noten

1. Vgl. bijv. Petit de Julleville 1886a, blz. 259; Petit de Julleville 1886b, blz. 73; Lintilhac 1905, blz. 146.
2. Petit de Julleville (1886b) herleidt het ontstaan van het *sermon joyeux* tot het middel-eeuws zottenfeest: "S'il est un genre dramatique dont l'origine soit claire et certaine, c'est assurément le *sermon joyeux*. Il est né de la Fête des Fous; ou plus exactement, dans la Fête des Fous" (blz. 73). In zijn voetspoor begeeft zich Lintilhac (1905, blz. 147). Voor het ontstaan van de *monologue dramatique* wijst Petit de Julleville (1886b) niet alleen op invloed vanuit de 13e- en 14e-eeuwse *dits*, maar ook op het *sermon joyeux*: "Otez du sermon joyeux le texte et les divisions, il reste un monologue" (blz. 74). Vgl. verder Lintilhac (1905, blz. 158-159).
3. In *monologue dramatique* en *sermon joyeux* hebben verschillende onderzoekers gemeend de bron te kunnen herkennen van andere toneelgenres. Jacobsen (1903), Faral

(1911) en Knight (1965) zijn er van overtuigd dat de *farce* uit de *monologue dramatique* is ontstaan. (Vgl. Lewicka 1977, blz. 129-130 en hierboven, hoofdstuk 1, blz. 18-19.) Picot (1886-1888) beschouwt *monologues dramatiques* als "farces à un personnage" (blz. 362), een omschrijving die o.a. door Frank (1954, p.271), Schoell (1975, blz. 171) en Sumberg (1975, blz. 433) wordt overgenomen. Freeman (1975) vindt deze karakteristiek "particulièrement bien trouvée" (blz. LVI) en trekt naar analogie hiervan later (1977) een parallel tussen *sermon joyeux* en *sottie*, twee genres die beide gekenmerkt worden door een hoge mate van "liberté dans le langage". (blz. 292). Lintilhac (1905, blz. 108) beschouwt de *monologue dramatique* en het *sermon joyeux* daarentegen beide als embryonnaire vormen van de *farce*. Deze opvatting hangt evenwel samen met het feit dat hij de *sottie* begrijpt als een door zotten gespeelde *farce*.

4. In navolging van Aubailly (1972) plaatst ook Koopmans (1981) het *sermon joyeux* op de scheidslijn tussen dramatische en narratieve teksten: "Entre la fête familiale et la 'littérature', entre le narratif 'présenté' et le dramatique 'représenté', entre le jeu et la lecture se situe quelque part le sermon joyeux".
5. Vgl. Pleij 1976, blz. 53 en Pleij 1979, blz. 87, 90 en 95.
6. Vgl. Van Kampen 1980, blz. 38.
7. Als enige uitzondering zou wellicht gewezen kunnen worden op de *Eedt van Meester Oom*, door Pleij (1979, blz. 248-252) uitgegeven, die een rolverdeling tussen twee personages ('Die Gryphier' en 'Die Coninck') kent. Vergelijkbaar met *Sint Lasant* (3W3), waar een toeschouwer (als koster aangesproken) "Antwoord" geeft op vragen van een pelgrim (vgl. beneden blz. 101-102), lijkt de 'rol' van de koning in *De Eedt van Meester Oom* eerder bedoeld als toevoeging ten behoeve van een lezerspubliek (dat zich de situatie daardoor beter kan voorstellen) dan als concrete toneelaanwijzing.
8. Hetzelfde geldt voor *Jonstige Minne en Boerdelick Weesen* (10I23), waarin de verzen 212 t/m 266 als spotmandement gekenmerkt mogen worden (vgl. Van Vloten 1874, blz. 126-128).
9. Vgl. Lammens-Pikhaus 1985-1986, II, blz. 235. Pleij (1979, blz. 88) kenschetst het tafelspel van *Een marot noodt ter bruyloft* (10I13) o.i. ten onrechte als een gedramatiseerd spotmandement. Coigneau (1982) definieert het genre van de *cri* als "uitroep, [...] dus een oproep, een aanmaning tot welbepaalde toehoorders om samen te komen en actief te zijn in een bepaald verband of ter gelegenheid van een welbepaald gebeuren (feest)" (II, blz. 470).
10. Tijdens het XIIe Internationaal Colloquium van het Instituut voor Middeleeuwse Studies te Leuven heb ik op 25 mei 1982 in een werkbijeenkomst reeds kort verslag gedaan van mijn bevindingen omtrent compositiekenmerken van dramatische monologen. Zie: *Dokumentaal*: 11 (1982), blz. 70.
11. De indeling van *monologues proprement dits* in *monologues d'hommes à tout faire*, *monologues de soldats fanfarons* en *monologues d'amoureux* is, zoals Lintilhac (1905, blz. 160) te kennen geeft, afkomstig van Ch.M. des Granges' *De Scenico soliloquio (gallice: monologue dramatique) in nostro medii aevo teatro*. Paris 1897, hoofdstuk V. Picot (1886-1888) onderscheidt naast deze categorieën nog *monologues de comédiens*, *monologues de villageois*, *monologues historiques* en *monologues moraux* (blz. 362). Zie hiervoor ook Schoell (1975, blz. 163).
12. In zijn dissertatie noemt Aubailly (1972) dit type monologen nog *monologues de charlatans* (blz. 109-136). Later (1975) verandert hij deze naam in *monologues d'hommes à tout faire* (blz. 77-83).
13. Vgl. Aubailly 1972, blz. 129-132. Zie voor de term *fatrasie*: hoofdstuk 2, noot 7.

14. Vgl. Aubailly 1972, blz. 132.
15. Freeman (1975, blz. LIX) hecht eveneens grote waarde aan het toespreken van de toeschouwers als indicatie voor het dramatisch karakter van een monoloog. Twee jaar (1977) na zijn uitgave van de werken van Coquillart gaat hij zelfs zover te beweren dat het succes van een dramatische monoloog afhangt van de kundigheid van de acteur waarmee hij zijn publiek bij het gebeuren weet te betrekken: "Le succès d'un monologue dramatique de cette sorte devait donc dépendre essentiellement de la capacité de l'acteur à susciter la participation de l'assistance et à créer une ambiance à la fois intime et libre dans laquelle le public se sentît disposé à répondre à ses questions, et, éventuellement, à ses provocations. *L'objet du jeu de l'acteur est de provoquer et de faire réagir son auditoire*" (blz. 284. *Curs*, WH). Twee monologen waarin de acteur het publiek niet toespreekt, karakteriseert hij dan ook als "purement narratif, écrites uniquement en vue de la lecture" (blz. 287).
16. Vgl. Aubailly 1972, blz. 123 en Aubailly 1975, blz. 78.
17. Vgl. Aubailly 1972, blz. 111-112.
18. Vgl. Aubailly 1972, blz. 128.
19. Vgl. Aubailly 1972, blz. 140-141.
20. Polak 1966, blz. 58.
21. Polak 1966, blz. 51.
22. Vgl. Aubailly 1972, blz. 155-156.
23. Drie jaar later beperkt Aubailly (1975) zich in een par. over *monologues d'amoureux* tot *monologues-récit*, mede omdat *monologues-état d'âme* slechts sporadisch voorkomen (blz. 88-92).
24. Vgl. Aubailly 1972, blz. 111-112.
25. Vgl. Aubailly 1972, blz. 162.
26. Zie hiervoor noot 26 van hoofdstuk 1.
27. Freeman 1975, blz. 306-307.
28. Vgl. boven, noot 15.
29. Zie voor definities van en verschillen tussen compositie- c.q. structuurkenmerken beneden, blz. 95-96.
30. Een uitzondering hierop is, zoals we in hoofdstuk 4 zullen zien, de opening van spelen waarin typische monoloogpersonages in parallelclausen geleidelijkaan met elkaar in contact raken.
31. Een uittaling van Knight (1983, blz. 65) parafraserend, suggereert Lammens-Pikhaus (1985-1986) dat, ten einde in een komisch spel expliciete belering te kunnen incorporeren, "de acteurs uit de klucht-wereld stapten en vanuit hun eigentijdse situatie het publiek toespraken" (blz. 221). Naar onze mening is het preciezer om te spreken van een overstap van personage naar acteur en omgekeerd. Laatstgenoemde persoon kent per slot van rekening geen fictionele werkelijkheid.
32. In het Duitse Fastnachtspiel wordt deze taak door een speciaal daarvoor aangewezen persoon vervuld, de zgn. *praecursor* of *Einschreier*; zoals Catholy (1966) te kennen geeft heeft hij tot taak "das Spiel als Unterhaltungsbeitrag dem allgemeinen Fest unterzuordnen, die Verselbständigung der Spielrealität zu verhindern und Spieler und Zuhörende in der gemeinsamen Wirklichkeit einer Fn.-Feier zu verbinden" (blz. 22).
Gelegenheid tot aankondiging van een toneel-optreden is er blijkbaar wel in rederij-
kerskluchten. Soms worden deze namelijk voorafgegaan door een proloog van twee
niet nader gekarakteriseerde typen. Evenals begroetingsformules kunnen dergelijke
prologen tamelijk obligaat zijn. De uitwisselbaarheid van deze voorredes moge bijv.

- blijken uit het feit dat de overgeleverde teksten in kwestie niet zelden identieke formuleringen bevatten. (Zie verder par. 4.3.1.1.)
33. Op het gegeven dat in de proloog de acteur aan het woord is en de lans knecht eerst na verloop van enige tijd voor het eerst spreekt, maakte Ramondt (1946, blz. 187) in haar bespreking van Stutterheims uitgave van *De lans knecht* (1A2) reeds opmerkelijk.
 34. Stutterheim 1946, blz. 21-22.
 35. Minder plausibel, maar niettemin verdedigbaar, is de volgende constructie: het derde viertal verzen vormt geen afgeronde syntactische eenheid, zodat reeds tussen de verzen 11 en 12 de cesuur tussen gekruist en gepaard rijm gelegd moet worden. Ook in *Een sot met een marot* (3U3) valt de overstap van acteur naar personage samen met de overschakeling van gekruist naar gepaard rijm halverwege het tweede kwatrijn.
 36. Van Leuvensteijn 1985, II, blz. 280.
 37. Van Vloten 1877, blz. 190-191.
 38. VGD 1899, blz. 15-16.
 39. Stutterheim 1946, blz. 38.
 40. Van Vloten 1874, blz. 134.
 41. Van Vloten 1877, blz. 194.
 42. Van Leuvensteijn 1985, II, blz. 244.
 43. Van Leuvensteijn 1985, II, blz. 244.
 44. Alan Knight (1977, blz. 251) bespeurt ten aanzien van dit verschijnsel in de Franse *farce* zelfs een zekere wetmatigheid. Aangezien een positieve moraal aan het eind van een *farce* uitgesloten is (een *farce* toont naar zijn mening juist hoe het *niet* moet!), dient het personage, aldus Knight, uit zijn fictieve wereld te stappen, waarna het zich (bijv. als acteur) rechtstreeks tot het publiek kan wenden. Een positieve moraal is naar zijn mening alleen mogelijk aan het eind van een *moralité*.
 45. S.F. Witstein (1969) onderscheidt in haar dissertatie het *exordium*, waarin de auteur (in een toneelsituatie is dat de *acteur*!) zich "tussen de door hem gecreëerde werkelijkheid en de toekomstige consumenten daarvan" (blz. 138) dringt, nadrukkelijk van het *initium*, dat uitsluitend deel uitmaakt van de fictionele werkelijkheid.
 46. De omschrijving *fictief personage* lijkt ons correcter dan *fictioneel personage*; in een toneelspel zijn alle personages immers 'fictioneel'. Een denkbare uitdrukking *fictief publiek* stuit, omgekeerd, eveneens op ongewenste connotaties.
 47. Vgl. Coigneau 1980-1983, II, blz. 342.
 48. Vgl. Lammens-Pikhaus 1985-1986, I, blz. 100, 155 en 163.
 49. Van Leuvensteijn 1985, II, blz. 243.
 50. Heijn in *De katmaecker* (10A9) beklaagt zich in de openingsmonoloog als volleerd dronkaard over de oneffenheden van de tegenwoordige straten. En ook hij voelt de alcohol in de aderen kloppen. Of is het wellicht "een oentger wyf" (Stoett 1932, blz. 58) dat hem deze pijn berokkent?
 51. Van der Heijden 1968, blz. 57.
 52. Het spel eindigt met gebruikmaking van het devies van deze kamer: "En willet ter eeren *twoort is crachtich* ontfaen" (f135r).
 53. Meijling 1946, blz. 35.
 54. Vgl. Schoell 1975, blz. 168 en Aubailly 1972, blz. 133.
 55. Vgl. Pleij 1976-1977, blz. 62 en Van Kampen 1980, blz. 40-41.
 56. Een soortgelijk verschijnsel merkt Knight (1982, blz. 75) op in Arnoul Grébans *Mystère de la Passion*, waar Petrus zich, voorafgaand aan Christus' bergrede, verbaast over de grote hoeveelheid aanwezige toehoorders: "In this and similar cases, however, no

- extra actors were brought into the theater just to play the part of the listeners. Instead, it was the people attending the play who provided the crowds necessary for the sermon. Thus (...) the spectators were momentarily transformed into characters of the play."
57. Van Vloten 1874, blz. 133.
58. Van Schevensteen 1924, blz. 20. Zie voor een bespreking van geneeskundige kwaliteiten van kwakzalvers verder de tegenstrijdige meningen van Te Winkel (1914) en Enklaar (1924).
59. Van Vloten 1877, blz. 87.
60. Van Vloten 1877, blz. 190.
61. VGD 1899, blz. 18. Dirk Coigneau (1977) is van mening dat de koopman van meet af aan zotskappen aanbiedt. De tekst van het spel lijkt dit niet dwingend voor te schrijven. De uitdrukking 'een ander fatsoen zien laten' alsmede het gegeven dat eerst daarna zonder enige twijfel over een zotskap wordt gesproken, doet ons juist kiezen voor een andere, vanuit dramatisch oogpunt bovendien meer aantrekkelijke oplossing.
62. Volgens Bowen (1964) fungeren de eerste verzen van een toneelspel veelal als een indicatie voor het type waartoe het behoort: "C'est donc le *ton* des premières phrases qui fait savoir tout de suite aux spectateurs à quel genre de pièce ils ont affaire; si le ton est celui d'une plainte contre l'amour ou le mariage, ce sera une farce conjugale, celui du débat aigre entre époux présage une querelle domestique, alors qu'un panégyrique d'une mère sur son fils annonce une farce du cycle enfant-niais, et ainsi de suite" (blz. 59). Hier en op andere plaatsen zien we evenwel dat een auteur de toeschouwers juist opzettelijk op het verkeerde been kan plaatsen: middels een aantrekkelijk delectatief begin wordt de aandacht vastgehouden voor een nuttige les tot slot.
63. Lyna 1932, blz. 33.
64. Van der Laan 1932, blz. 93-94.
65. Van Vloten 1877, blz. 201-202.
66. Kruyskamp 1950c, blz. 55.
67. Kruyskamp 1950c, blz. 57.
68. Kruyskamp 1950c, blz. 60.
69. In de secundaire literatuur over Franse *monologues de soldats fanfarons* wordt voor een vogelverschrikker of voor een in de verbeelding van de lans knecht aanwezige tegenstander over "un ennemi inconsistent ou imaginaire" (Aubailly 1972, blz. 144 en 1975, blz. 85) gesproken. Schoell (1975) onderwerpt de houding van de angstige schutter in *Le Franc Archier de Baignollet* aan een indringende analyse. Naar zijn mening laat de auteur van het spel "die zweite Person, den Gegenspieler, nur in die Imagination des Helden mitwirken, aber zugleich als toter Gegenstand, als Vogelscheue, konkret auftreten" (blz. 169). Aangezien er op het toneel in de Nederlanden hoofdzakelijk sprake is van marotten en schaduwen (de denkbeeldige geliefde in Van Breughels *Een droncken boer uut vryen* (304) vormt hierop de enige uitzondering) en er een duidelijke verwantschap is met hetgeen de klassieke rhetorica onder *fictio personae* verstaat, geven wij er de voorkeur aan om in voorkomende gevallen over *fictieve personages* te spreken. Deze term moet echter niet verward worden met wat Schoell een "fiktive Person" (blz. 168) noemt; hieronder begrijpt hij namelijk ieder personage dat in een fictionele werkelijkheid optreedt.
70. Het motief is niet onbekend: in Hrotsvitha van Gandersheims *Dulcitius* wordt keizer Diocletianus verliefd op een drietal Christenmaagden, die hij, om 's nachts vrijelijk over hen te kunnen beschikken, in de keuken van het dienstpersoneel opsluit. Dankzij goddelijk ingrijpen ziet de man evenwel ketels en pannen voor de aanbeden meisjes

aan. De innige omhelzing met deze voorwerpen bewerkstelligen dat hij van top tot teen met roet besmeurd raakt. (Vgl. Endepols 1950, blz. 37-47.)

71. Van Leuvensteijn 1985, II, blz. 285.
72. Stutterheim 1946, blz. 24.
73. Stutterheim 1946, blz. 28.
74. De afloop van dit tweetal teksten is in vergelijking met Franse monologen op dit thema ietwat teleurstellend, althans in dramatisch opzicht. Het lijkt alsof de auteurs van de Nederlandse teksten niet goed raad wisten met het probleem hoe aan deze spelen een einde te breien. In de *Franç archier de Baignollet* is tenminste nog zoïets als een sequentiële organisatie aanwezig: een misverstand (Q) lost als gevolg van een *coup de théâtre* (Z) op. Terwijl Rey-Flauds beschrijvingsmodel voor de Franse tekst dus nog geschikt is, is zij dat voor de Nederlandse niet.
75. Pleij (1979, blz. 88) brengt deze monoloog op grond van de oproep van allerlei af te voeren personen en standen in verband met het genre van de Franse *sottie*. Zie voor een ruimer begrip van dit middeleeuwse toneelgenre vooral de studies van Goth (1967), Aubailly (1972) en Arden (1980).
76. Een bewijs voor deze stelling is wellicht verder nog te ontleen aan het gedramatiseerde spotmandement in *Jonstige Minne en Boerdelick Weesen* (10123). Droncken Tenoer verbant de bruidegom, aanwezig bij dit tafelspel, uit zijn jurisdictie. Hij spreekt hem daarbij rechtstreeks toe. In dit geval fungeert de adressaat echter niet als fictioneel maar als reëel publiek. Aan deze relatie tussen dronkaards en toeschouwers zijn we in dramatische monologen overigens meer dan gewend.
77. Zie hiervoor verder hoofdstuk 4, noot 69.
78. Van Eeghem 1937, blz. 31.
79. Van Eeghem 1937, blz. 51.
80. Van Vloten 1874, blz. 129.



4. Polylogen zonder intrige

Tsondaegs en messedaegs, om een ghestillekin,
Gheeft haer haren drevele, tsi Claeis of Gillekin,
Laetse al haer begheerte doen, zoo ickt ghevoele.
Wies zu u vueren leght, vulcomt haer willekin:
Laet haer doverhand zyn, oft u naeckt gheschillekin,
Ende sal hu thoofd kemmen met eenen stoele.

(De Castelein)

4.1 Inleiding

Aan het eind van hoofdstuk 2 (*Classificatie en analyse van de Franse farce*) hebben wij, als uitvloeisel van een reeds enigszins aangepaste theorie van Rey-Flaud, aan *intriges* in komisch toneel de eis gesteld, dat zij sequentieel gestructureerd zijn. Kenmerkend voor intriges – men zij er, wellicht ten overvloede, nogmaals op gewezen – is immers niet de list (F), het misverstand (Q) of welk dynamisch segment dan ook, maar het voorhanden zijn van een duidelijke ontwikkeling in of stabilisatie van de verhoudingen tussen personages. Toch blijken er heel wat komische rederijkersspelen zonder intrige te zijn waarin verbale confrontaties gedramatiseerd worden. Deze zijn daartoe evenwel volledig beperkt, zodat er van een ontwikkeling (inclusief statische segmenten!) geen sprake kan zijn. Waar een indeling in segmenten onmogelijk is en er, ondanks het voorkomen van een verbale confrontatie, geen sequentiële structuur aanwijsbaar is, ontbreekt per definitie ook een intrige.

Het verschil tussen rederijkerskluchten en komisch rederijkersdrama zonder intrige kan verder nog langs een andere weg toegelicht worden. De personages blijken in de laatste categorie namelijk meestal weinig doelbewust (hoe vaag dit doel ook moge zijn) te werk te gaan. In termen van de Amerikaanse dramatheoreticus Bernard Beckerman missen zij een *project* in hun handeling.¹ De auteurs van de desbetreffende spelen lijken in plaats daarvan vooral geïnteresseerd in de wijze waarop de personages een tijd lang tegenover elkaar staan. De *aard* (eventueel *vorm*) van hun onderlinge (spannings)relatie domineert met andere woorden de *afloop* (overwinning, nederlaag, verzoening, etc.) ervan. Een korte vergelijking van twee spelen moge het verschil in bouw tussen een komisch rederijkersspel met c.q. zonder intrige illustreren.

In *Een man ende een wyf ghecleet up zy boerssche* (1E2) barst de strijd tussen beide echtelieden reeds in het openingsrondeel los. Na enig gesar van de kant van de vrouw, voegt de man zijn echtgenote toe: “Ic wilde, ghy waert gebannen; ¶ Versmachten moet u kele!”² Weliswaar doorspekt met typische conversatie-motieven

(over dit laatste in par. 4.3.2.2 meer) sleept hun strijd zich voort tot aan het moment waarop het voor de aanwezigen meegebrachte present, een ei, te voorschijn wordt gehaald. Tijdens de daarop volgende, conventioneel noodzakelijke, aanprijzing laten man en vrouw hun gekibbel varen en brengen het verdere spel in volmaakte eendracht tot een eind.

Geheel anders verloopt de handeling in het volgende, thematisch vergelijkbare, spel: *Een droncken man ende syn wyf* (3H1). De vrouw draagt haar man op de lantaarn te dragen bij hun nachtelijke terugkeer uit de herberg. De man weigert echter pertinent: "Lantaernen te draghen is vrouwen werck".³ Toch moet hij als gevolg van zijn dronkenschap weldra het onderspit delven, want wanneer hij zijn vrouw een flink pak slaag denkt uit te delen, belandt hij zelf ter aarde:

De Man

Meent ghy my met list een voetken te setten?

Ick denck dat ick u dat wel sal beletten!

Hola, en heb ick nu gheenen moet?

(135)

O Jesus, daer legh ick nu onder de voet.⁴

Hoe eenvoudig van bouw ook, men kan moeilijk ontkennen dat dit spel een sequentiële structuur kent. De personages handelen bovendien vanuit een concreet *project*; aan het eind van het spel zijn zelfs een overwinnaar en een verslagene aanwijsbaar.

Aangezien de manier waarop personages in polylogen zonder intrige tegenover elkaar staan belangrijker is dan de eventuele (maar in dat geval dan hooguit bijkomstige) ontwikkelingen die zich tussen hen afspelen, is het beschrijvingsmodel van Rey-Flaud voor zulke situaties volledig ongeschikt. Bruikbaar in dit opzicht zijn, opnieuw, de notities van Jean-Claude Aubailly over de Franse *dialogue*. Daar hij zich in het gedeelte van de studie waarop wij doelen beperkt tot spelen voor twee personages, zijn we genoodzaakt zijn observaties voor een toepassing ervan (in par. 4.3) op de gehele klasse van polylogen zonder intrige uit te breiden en aan te vullen.

4.2 Resultaten van onderzoek naar de Franse 'dialogue'

Aubailly (1972) is de eerste die uitvoerig stil staat bij dialogen als een van monologen en *farces* of *sotties* fundamenteel afwijkende toneelvorm. Zelfs wanneer deze spelen niet als een apart (sub)genre beschouwd zouden worden, dan nog loont het naar zijn mening de moeite de specifieke eigenaardigheden ervan, zijnde een toneeltype dat tussen *monologue dramatique* en *farce* gelegen is, te onderzoeken.⁵ Drie van de vier hoofdstukken over de *dialogue* voeren in zijn dissertatie daarom de frase 'Du monologue au dialogue par ...' in het opschrift. Zelfs gaat hij, evenals Maxwell, van de veronderstelling uit dat de *dialogue* qua structuur en chronolo-

gisch gezien een apart stadium vertegenwoordigt in een groei van *monologue dramatique* naar *farce* en *sottie*. De wetenschap dat slechts een geringe hoeveelheid tweespraken bewaard is gebleven en dat allerlei verschillende toneelvormen gelijktijdig voorkwamen, weerhouden hem er niet van vast te houden aan dit evolutionistische standpunt: "Car il nous semble qu'avant d'aboutir aux farces et aux sotties plus élaborées du début du XVI^e siècle dans lesquelles le mode de composition est moins apparent, les auteurs passeront par cette étape de transition qui est une étape d'étude et de mise au point d'une certaine technique" (blz. 202). Uit de voorgaande hoofdstukken mag inmiddels duidelijk zijn geworden, dat wij spelen met eenvoudige structuren of kleine aantallen personages zeker niet ouder schatten dan ingewikkelde of dichtbevolkte toneelstukken. Directe groei, waarbij het ene 'subgenre' invloed uitoefende op het ontstaan van het andere, is naar onze mening als uitgangspunt voor een compositie- of een structuuranalyse ook niet noodzakelijk. De opmerkingen van Aubailly over 'procédés de structure' in dialogen blijven evenwel hun waarde als uitgangspunt voor nader onderzoek naar compositiekenmerken van komisch rederijkersdrama zonder intrige behouden.

Kort samengevat wijst Aubailly twee procédé's⁶ aan die voor de compositie van een *dialogue* van wezenlijk belang zijn: *fractionnement* (spreekbeurtverdeling) en *redoublement* (rolverdubbeling). Aan het eerstgenoemde procédé kan op drie verschillende manieren gestalte verleend worden (tussen haakjes vermelden wij de benamingen die Aubailly voor de onderscheiden vormen heeft ontworpen, alsmede de door ons gehanteerde equivalenten daarvan):

1. een (monoloog)tekst wordt willekeurig verdeeld over twee acteurs (*fractionnement esthétique* c.q. *clausbreking*);
2. een van beide personages incarneert als het ware de reacties van het publiek namens wie het vragen stelt (*questionneur* c.q. *quaestor*) of commentaar levert (*interrupteur* c.q. *interruptor*);
3. een van beide personages plaatst relativerende opmerkingen bij het doen en laten van de ander (*contradicteur* c.q. *contradictor*).

Ter onderscheiding van het verschijnsel *fractionnement esthétique* betitelt Aubailly het onder 2) genoemde als *fractionnement fonctionnel* (functionele spreekbeurtverdeling); 1) en 2) samen worden *fractionnement simple* genoemd. Onder *redoublement* (c.q. rolverdubbeling) verstaat Aubailly de parallelschakeling van twee optredens van monoloogsprekers die eenzelfde soort van personage representeren.⁷

In eerste instantie lijkt de theorie van Rey-Flaud redelijk wel met die van Aubailly overeen te komen. Zo zouden we het procédé van de *fractionnement esthétique* als voertuig kunnen beschouwen van personages die in de theorie van de Française met de term *réduplication* aangeduid worden. Hetzelfde geldt voor het procédé c.q. structuurkenmerk *redoublement*. Afgezien van het feit dat Aubailly's begrippen betrekking hebben (of althans zo door ons gebruikt zullen worden) op de com-

positie van polylogen zonder intrige, terwijl die van Rey-Flaud de structuur van rederijerskluchten regarderen, zullen onderlinge verschillen bij de analyse van compositiekenmerken in de hier besproken spelen vanzelf aan de oppervlakte komen. Het begrippenapparaat dat aan de ene theorie ontleend werd zal dan ook volkomen los van dat van de andere (en daarmee dus ook op een ander object van onderzoek) toegepast worden.

4.2.1 Spreekbeurtverdeling

De meest eenvoudige vorm van het procédé van de *spreekbeurtverdeling* bestaat in de willekeurige verdeling van versregels over twee personages, *fractionnement esthétique* of *clausbreking* genaamd. Ten grondslag hieraan ligt het streven van de auteur naar een grotere variatie in spelvormen: een door twee personen uitgesproken tekst is immers afwisselender en minder slaapverwekkend dan een lange monoloog van één spreker. Het procédé lijkt op een wat minder willekeurige wijze toegepast te worden zodra het tweede personage als *interruptor* of als *quaestor* een van die van het eerste personage afwijkende, doch van zijn aanwezigheid niettemin in hoge mate afhankelijke, rol gaat vervullen: in dat geval spreken we van een *functionele spreekbeurtverdeling*.

De verschillende vormen van spreekbeurtverdeling zijn zowel op het niveau van de tekst in zijn geheel als op dat van spelfragmenten bestudeerbaar: soms put een auteur zich geheel en al uit in de toepassing van slechts één procédé, in andere gevallen beperkt hij zich daarbij tot een deel van de tekst. In het hoofdstuk over de *dialogue* bespreekt Aubailly uitsluitend spelen van de eerste categorie.

4.2.1.1 Clausbreking

Waar clausbreking aangetoond kan worden, ontbreekt naar de mening van Aubailly (1972) iedere vorm van individualisering, laat staan van interactie tussen de personages: "La répartition entre plusieurs voix de ces structures à répétition ne crée pas le dialogue proprement dit, mais donne plus de légèreté et de vie à l'ensemble et l'effet de chœur chanté – ou d'écho – qui en résulte, amplifie la résonance du contenu et sa profondeur" (blz. 204). Het procédé wekt bij de toehoorders de indruk van een 'litanie'; zo begint de *Farce nouvelle des esbahis* als volgt:

Le premier sot esbahy commence
Je m'esbahis de plusieurs choses.
 Le second sot esbahy
Je m'esbahis de lettres closes
Et de cent mille opinions.
 Le tiers sot esbahy
Je m'esbahis des oisillions,

worden met verschillende vormen van het procédé van de *functionele spreekbeurtverdeling* en met dat van de *rolverdubbeling*. Doordat de indruk van artificialiteit als gevolg van een spreekbeurtverdeling op het niveau van gehele verzen of van strofen door vervanging met een staccato-stijl in de ogen van Aubailly geringer wordt, wint een *dialogue* in vergelijking met een *monologue dramatique* aan levendigheid en nadert zij het artistieke niveau van *farce* en *sottie*.¹¹

Een clausbreking waarbij het ene personage op een volstrekt serieuze en het andere op een grappige, spottende wijze over een bepaald onderwerp praat, bewerkstelligt onwillekeurig een komisch effect. Ook op deze manier kan het gekunstelde karakter van het procédé verdoezeld worden. Aubailly (1972) noemt dit een “fractionnement d'une continuité avec contrepoint” (blz. 206): de verzen worden niet langer op een volstrekt willekeurige manier over de personages verdeeld, maar er vindt een bescheiden individualisering plaats. De vraag of we dan nog wel met clausbreking te maken hebben moet volgens de schrijver bevestigend worden beantwoord. Achter deze gevallen ziet hij namelijk eveneens een vorm van monologisch spreken schuil gaan. In dramatische monologen wordt de 'geciteerde' spreker (bijv. in Coquillarts reeds eerder aangehaalde *Monologue du Puys*) of het andere ik evenwel m.b.v. stemwisseling gerealiseerd. Een voorbeeld van een dergelijke clausbreking 'met tegengewicht' uit *La présentation des joyaux*. Een zot becommentarieert de uitlatingen van een bode die allerlei geschenken komt overhandigen:

Le messenger

Tenez ce chapeau gracieux
Qui est honneste, riche et gent.

Le sot

Il a bien cousté de l'argent;
Pleust a Dieu qu'il fust en ma bource!¹²

De grens tussen een dergelijke vorm van clausbreking en het optreden van een *contradictor* (zie voor dit personage beneden) dreigt daarmee naar onze mening wel te vervagen.

4.2.1.2 Interruptor en quaestor

Functioneel wordt het procédé van de spreekbeurtverdeling pas wanneer het tweede personage reageert op wat het eerste doet. Aubailly (1972) beschouwt deze taak voor dit tweede personage als overname van een facet van de 'rol' die het publiek in dramatische monologen kan vervullen; reacties van afkeuring, bewondering of verbazing worden zo in zijn mond gelegd: “c'était là essayer de redonner une vie dramatique à un texte par le biais de ce qui en faisait une des caractéristiques: l'appel à la participation du public. Car 'l'interrupteur' et le 'questionneur' sont des rôles que l'on peut pleinement assimiler à celui de public” (blz. 209).

Een *interruptor*¹³ brengt onderbrekingen teweeg in de woordenstroom van een ander personage. De interruptie kan, zo signaleert Aubailly, bestaan in een simpele belediging, door de aangevallen persoon niet eens beantwoord, of in een onderbreking gevolgd door een repliek of een discussie tussen de twee personages. Participatie van het publiek wordt daarbij niet uitgesloten; in tegendeel zelfs: soms proberen beiden om het hardst de toeschouwers aan hun zijde te krijgen en hen als het ware tegen de ander op te hitsen.

Ook in de *farce* komen we af en toe *interruptores* tegen. Anders dan in dialogen is er dan, volgens de Franse onderzoeker, evenwel geen participatie van de zijde van de toeschouwers.¹⁴ In tegenstelling tot in de *dialogue* dient het optreden van dergelijke personages er dan slechts als 'procédé comique' en niet als een, zoals wij dit zouden noemen, compositiekenmerk. Het optreden van de luistervink in het gelijknamige Haarlemse esbattement (IOG8) laat zien dat deze constatering voor de Nederlandse situatie in ieder geval onjuist is. Zijn interrupties worden juist verondersteld onhoorbaar te zijn voor de overige personages en worden rechtstreeks tot de toeschouwers gericht.¹⁵

De *quaestor* verwoordt, opnieuw volgens Aubailly (1972), de vragen van een nieuwsgierig en ongeduldig publiek, die het tijdens een *monologue dramatique* (om de voortgang van het spel niet te hinderen) niet stelt. Terwijl deze voor een toeschouwerspubliek als typerend veronderstelde eigenschap tijdens monologen slechts latent aanwezig schijnt te zijn, neemt zij in dialogen de vorm van een apart personage aan: "l'auditeur, au fur et à mesure que son intérêt croît, est tenté de poser des questions au conteur pour le faire accélérer et atteindre plus vite le dénouement. Les auteurs dramatiques ont ainsi pu penser à faire accélérer un monologue par des questions destinées à témoigner de l'intérêt porté par un auditeur qui, en se substituant au public, concrétise les réactions de ce dernier" (blz. 217). Evenals dit bij *interruptores* het geval was, mag ook hier niet uitgesloten worden dat *quaestores* zich temidden van de toeschouwers bevinden. De afwisseling die dit procédé tot stand brengt, dreigt, zoals de schrijver te kennen geeft, echter al gauw teloor te gaan: "le type du questionneur offrait moins de consistance que celui de l'interrupteur, et son rôle, qui va dans la même ligne directrice que le récit — alors que celui de l'interrupteur s'y oppose — était plus plat et risquait d'être noyé dans le récit même" (blz. 219). Alleen wanneer het personage argumenten heeft voor het stellen van zijn vragen (zoals bijv. in de *Dialogue de Beaucoup Voir et Joyeux Soudain*), kan dit gevaar worden omzeild: een verliefde jongeman heeft er immers belang bij van een ervaren oudere man te horen hoe hij erin kan slagen het hart van zijn beminde te veroveren.¹⁶

Een spreekbeurtverdeling als gevolg van het optreden van *quaestores* heeft ook als verbaal-komisch procédé opgang gemaakt.¹⁷ Sommige auteurs scheppen er genoeg in de rijmklanken van het vers te beperken tot de monosyllabische antwoorden op vragen van een *quaestor*. Barbara Bowen (1964) spreekt in dit geval van 'bouts-rimés' (blz. 44), Maxwell (1946) en Aubailly (1972) hechten er de naam *staccato-*

style¹⁸ aan. Een voorbeeld uit Clément Marots *Dialogue nouveau et fort joyeux*:

<i>Le premier:</i>	Pour ce jour la que fuz tu?	
<i>Le second:</i>		Pris.
<i>Le premier:</i>	Quel visaige as tu d'elle?	
<i>Le second:</i>		Gris.
<i>Le premier:</i>	Ne te rit elle jamais?	
<i>Le second:</i>		Point.
<i>Le premier:</i>	Que veulx tu estre a elle?	
<i>Le second:</i>		Joinct. ¹⁹

4.2.1.3 De contradictor

Terwijl in een *monologue dramatique* de *fanfaron* door inconsequenties in zijn verhaal de bodem onder zijn eigen voeten wegneemt, wordt deze taak in een *dialogue* door een speciaal daarvoor gecreëerd personage, de *contradictor*, overgenomen. In de woorden van Aubailly (1972): 'il suffisait pour ce faire de rassembler en un rôle unique de personnage secondaire, l'ensemble des éléments qui, dans le monologue primitif, opéraient le dégonflement des vantardises du fantoche' (blz. 227). De minst dramatische variant van dialogen waarin dit type personage voorkomt is die waarin de uitlatingen van de ander woord voor woord geridiculiseerd worden, zonder dat er tussen beiden van strijd sprake is. Toevoeging van een *contradictor* fungeert dan louter als middel tot het brengen van enige afwisseling in de presentatie van een tekst: het komische berust niet meer op de inconsequenties van de opsnijder zelf, maar in het commentaar van de *contradictor*.²⁰ Vandaar dat psychologische verdieping van het karakter van dit laatste personage gewenst is. De hiervoor benodigde aanpassing ligt in het totstand brengen van interactie tussen beide sprekers. Aubailly stelt nadrukkelijk dat de rol van de toeschouwers bij het optreden van *contradictores* vrijwel tot nul gereduceerd is. Het publiek wordt slechts sporadisch en in geringe mate bij het toneelgebeuren betrokken. *Contradictores* maken daarbij bovendien hoofdzakelijk gebruik van terzijdes, gevolgd door een vraag van de *fanfaron*: 'Que dis-tu?', waarna de eerste zijn oorspronkelijke opmerking 'corrigeert'²¹:

As tu point veu mon estan?

Le Page

Ouy ouy, les neiges d'auten!

Y n'a ny estan ne clapier

C'est ung grand fosse de bourbier

Ou sont gregnouiles & murons.

Le Gentil homme

Que dis tu?

Le Page

Je dis, monssieur, que les herons

Vous ont faict un grand dommage.²²

Het komische effect van een *monologue dramatique*, waarin de *franc-archier* door lafhartig optreden zichzelf van zijn voetstuk haalt, gaat in een *dialogue*, door toevoeging van een *contradictor*, teloor. Door verdubbeling van de uitgangssituatie, oftewel parallelschakeling van twee monoloogsprekers van hetzelfde type (*rolverdubbeling*), wordt, zo geeft Aubailly te kennen, getracht hierin weer verandering aan te brengen.

4.2.2 Rolverdubbeling

Het procédé *rolverdubbeling* bewerkstelligt juist het omgekeerde resultaat van wat met clausbreking beoogd werd. In het laatste geval was er sprake van een verdeling over twee personages van een tekst die eigenlijk ook als monoloog uitgesproken zou kunnen worden; daar tegenover staat de situatie waarin elk zijn eigen verhaal doet, soms zelfs zonder te bemerken dat een ander bezig is met hetzelfde. In een volgende scène van de *dialogue* krijgen beiden elkaar dan in het vizier, waarop in veel gevallen strijd volgt. Op deze wijze ontwikkelt de *dialogue* zich in Frankrijk naar de mening van Aubailly (1972) tot een werkelijk toneelspel: "A partir du moment où apparaissent sur la scène deux véritables caractères individualisés et ayant une constistance égale, le 'dialogue', factice jusqu'alors, devient réel et traduit la communication de deux êtres" (blz. 250).

Perfectionering van de woordenwisseling tussen twee personages wordt ondermeer tot stand gebracht door combinatie van de procédés functionele spreekbeurtverdeling en rolverdubbeling. Aubailly vraagt ter illustratie hiervan de aandacht voor de *Farce d'un pardonneur, d'un triacleur et d'une tavernière* waarin een geestelijke en een kwakzalver na elkaar delen van hun monoloog uitspreken. Vervolgens vindt er een woordenwisseling tussen de personages plaats, waarbij de een als *interruptor* van de ander optreedt en omgekeerd. Een tweede mogelijkheid tot vervolmaking van het procédé van de rolverdubbeling in dialogen ligt, opnieuw, in de aanwending van staccato-stijl.

Sprekend over rolverdubbeling willen we even wijzen op een artikel, geschreven door de Poolse Romaniste Halina Lewicka (1958), waarin op een soortgelijk verschijsel als Aubailly's procédé gewezen wordt. De schrijfster signaleert een opmerkelijke relatie tussen sommige *farces* met drie personages enerzijds en met vijf anderzijds. In de eerste soort treft zij een echtpaar en een *charlatan* aan. De aanwezigheid van deze derde figuur is kenmerkend voor de categorie waartoe deze *farce* gerekend moet worden: "C'est le rôle joué par l'homme à tout faire qui est l'élément le plus stable de toutes ces pièces. Prenant généralement le parti des femmes il leur offre — en plus de ses multiples aptitudes — ses services galants et devient souvent le *tertius* (ou le *quintus*!) *gaudens*" (blz. 22). Hij is een rechtstreekse afstammeling van de kwakzalver of van de van alle markten thuis zijnde knecht in de *monologue dramatique*. In een aantal gevallen is nu het louter technische procédé

van de rolverdubbeling toegepast om een uitbouw van de structuur van een driepersoons- tot die van een vijfpersoons-*farce* te realiseren. Op de keper beschouwd zijn laatstgenoemde spelen namelijk steeds op hetzelfde schema gebouwd als de eerste: het oorspronkelijke echtpaar wordt, zonder dat daarvoor enige dramatische noodzaak aanwijsbaar is, aangevuld met een tweede koppel. Deze toevoeging heeft enkel tot doel een grotere variatie te bereiken: "Le deuxième couple est une réplique pure et simple du premier. Il constitue tout au plus un ressort dramatique supplémentaire qui permet de rendre plus théâtrale l'anecdote narrative, facilite l'exposition et la liaison entre les épisodes, fait varier les dialogues. L'intrigue n'est pas plus compliquée que dans les pièces à un couple" (blz. 30).

In wezen verschilt de door Lewicka opgemerkte verdubbeling niet van Aubailly's in deze paragraaf eerder toegelichte procédé. De theorieën van Lewicka, Aubailly en Rey-Flaud met elkaar confronterend, kan verder gemakkelijk aangetekend worden, dat rolverdubbeling zowel in komisch toneel met als in polylogen zonder intrige voorkomt. Laten we de theorie niettemin strikt blijven toepassen: Rey-Flauds *réduplication* behoudt dan de status van structuurkenmerk, terwijl Aubailly's *redoublement* (enkel aanwezig in spelen zonder intrige) uitsluitend compositiekenmerk is.

Ter verduidelijking van een en ander kunnen we tot slot opmerken dat elk van de door Aubailly onderscheiden procédés feitelijk een apart stadium vertegenwoordigt in de individualisering die het personage dat er gebruik van maakt, toestaat. Aldus is in dit opzicht een glijdende schaal voorstelbaar: van clausbreking (het procédé dat de geringste mate van individualisering verraaft) via *interruptor*, *quaestor* en *contradictor* naar rolverdubbeling.

4.3 De compositie van polylogen zonder intrige

Het verdient aanbeveling om bij de bestudering van komische Nederlandstalige polylogen zonder intrige in eerste instantie de paden te betreden die Aubailly voor ons geëffend heeft. Onmiddellijk moeten wij echter constateren dat zijn opmerkingen slechts in beperkte mate op ons object van onderzoek toegesneden zijn. Ten einde tot een adequate beschrijving van polylogen zonder intrige te geraken, zijn wij namelijk gedwongen zijn observaties met enkele onderdelen uit te breiden. Vooraf eerst evenwel enkele aantekeningen bij en correcties op de theorie van de Franse geleerde.

Aubailly brengt het procédé clausbreking en de rol van *interruptor* en *quaestor* onder in één categorie door het adjectief 'simple' te hechten aan de benaming *fractionnement*, die voor de genoemde verschijnselen samenvattend gebruikt wordt. De *contradictor* moet het zonder deze toevoeging stellen. De ratio die achter de aparte plaats voor deze laatste personagefunctie schuilgaat is, dat hij, anders dan *interruptores* en *quaestores*, niet zozeer de gedachten van het publiek incarneert, als wel de inconsequenties in het optreden van een ermee vergelijkbaar monoloog-

personage of de handelingen van een 'fictief personage' weerspiegelt. Als procédé hebben de genoemde personagefuncties evenwel een belangrijke eigenschap gemeen. Evenals een *interruptor* en een *quaestor* kan een *contradictor* namelijk als de 'kristallisatie' van een in dramatische monologen voorkomend procédé beschouwd worden. (Men begripe deze 'kristallisatie' overigens uitsluitend in technische, niet in evolutionistische zin!) Een karaktertrek van een bepaald personage (angst van de schutter voor zijn schaduw) of een hem stevast vergezellend attribuut (de marot) neemt in polylogen dan bij wijze van spreken menselijke gestalte aan. Steeds gaat het bij deze 'kristallisatie' dus om zaken die als procédé ook in dramatische monologen bekend zijn. Het is deze eigenschap als gemeenschappelijke karakteristiek van *quaestor*, *interruptor* en *contradictor* die ons doet besluiten alle personages die met een dergelijke benaming aangeduid worden als de neerslag van een *functionele spreekbeurtverdeling* te beschouwen.

Een tweede aanpassing onzerzijds heeft betrekking op de mate waarin Aubailly's opmerkingen de compositie van polylogen afdoende weten te verantwoorden. In een *dialogue* fungeert één van beide personages, min of meer namens het publiek, als *interruptor* of als *quaestor*. In die rol is het volkomen ondergeschikt aan het andere. Alleenspraken zijn voor personages die een dergelijke functie vervullen bijgevolg uitgesloten. Aubailly beschrijft verder een reeks van spelen waarin een overgang tussen *monologue dramatique* en *farce* d.m.v. de procédés clausbreking en rolverdubbeling tot stand komt. Ook in deze situatie zijn de optredende personages steeds volkomen afhankelijk van elkaar. Met uitzondering van het procédé clausbreking, blijven in zijn studie over de *dialogue* situaties waarin beide personages als gelijkwaardige partners tegenover elkaar staan merkwaardig genoeg evenwel onbesproken. Vragen wij ons nu af hoe personages zich in Nederlandse polylogen zonder intrige tot elkaar verhouden, dan constateren wij dat relaties van gelijkwaardigheid even frequent voorkomen als relaties van ongelijkwaardigheid. Conflicten tussen personages zijn daarvan een eerste, hiervoor reeds kort aangestipt, voorbeeld. Naast het conflict zullen we nog een tweede vorm van gelijkwaardige verhoudingen tussen personages in polylogen zonder intrige onderscheiden: de conversatie. Waar deze elementen in de compositie van een spel een prominente plaats bekleden is het natuurlijk zaak daaraan speciale aandacht te besteden. Aldus zal par. 4.3.2 geheel gewijd zijn aan deze, in vergelijking met de theorie van Aubailly, nieuwe onderdelen.

Aubailly's dialoog-procédés blijken tamelijk wel te beantwoorden aan onze omschrijving van het begrip compositiekenmerk uit het vorige hoofdstuk: de aanwending van een of meer van deze 'procédés' mondt voor een personage namelijk eveneens uit in mogelijkheden om nader gestalte te verlenen aan de rol die het in komisch rederijersdrama zonder intrige wenst uit te beelden. Vandaar dat we de door Aubailly genoemde 'procédés' in de toekomst als 'compositiekenmerk' zullen betitelen.

De door de Franse onderzoeker bestudeerde procédés domineren de compositie van onze polylogen zonder intrige intussen niet op even indrukwekkende wijze als dat in Frankrijk blijkbaar wel het geval is. Slechts in een handvol gevallen zijn zij

enig aanwijsbaar compositiekenmerk in de bouw van een spel. De aanwezigheid van meer dan één compositiekenmerk in een polyloog zonder intrige is overigens allerm minst te betreuren. Variatie impliceert nu eenmaal vaak een meer boeiende handeling. Daarom betrekken wij, anders dan Aubailly, juist bij voorkeur die spelen in onze beschouwingen waarin de herkende compositiekenmerken onderdeel zijn van een groter geheel van compositie- en/of structuurkenmerken. Uit de laatste formulering mag worden afgeleid dat bij tijd en wijle tevens de grens naar de rederijersklucht overgestoken wordt. Uiteraard geschiedt dit alleen dan wanneer compositiekenmerken in de structuur van het desbetreffende spel geïncorporeerd zijn. De bestudering van aan Aubailly's beschouwingen ontleende compositiekenmerken in Nederlands komisch toneel staat aldus centraal in de navolgende bladzijden (par. 4.3.1).

4.3.1 Spreekbeurtverdeling en rolverdubbeling

4.3.1.1 Clausbreking

Matthijs de Castelein wijst in zijn *Const van rhetoriken* (1555) zijdelings op de mogelijkheid om rondelen of refreinen "overhandt te segghen" (blz. 65). Daarmee doelt hij stellig op het door twee (of meer personen) om beurten uitspreken van versregels of versregelfragmenten. Waarschijnlijk teneinde dit principe voor de lezers extra te verduidelijken, beperkt de schrijver zich in de voorbeelden, die hij ter illustratie ervan uit eigen werk aanhaalt, echter tot de laatste soort. De door De Castelein geciteerde vormen van "overhandt [...] segghen" zijn dus gelijk aan het hier bestudeerde compositiekenmerk. Op zijn beurt introduceert B.H. Erné (1982) in zijn inleiding bij de nieuwe uitgave van de Gentse spelen van 1539 de benaming *homogeen paar* voor paarsgewijs optredende personages die voldoen aan de volgende voorwaarde: "In het betoog vullen ze elkaar zonder onderling gesprek aan en maken ze zelfs wel eens elkaars zinnen af. Wat ieder zegt, heeft zo weinig eigens, dat de clauskoppen veelal zouden kunnen wisselen. Deze *homogene paren* spreken een monoloog als dialoog en houden dat vaak lange tijd ononderbroken vol" (blz. 25). Als term voor het fenomeen zelf blijven we (in plaats van De Casteleins 'overhandt [...] segghen' en Erné's 'homogene paren') evenwel het woord *clausbreking* hanteren.

Clausbreking wordt, zoals wij hebben gezien, bepaald door het achterwege blijven van iedere individualisering van de sprekers. De versregels worden als het ware op willekeurige wijze verdeeld over twee (of meer) personages.²³ Op grote schaal treffen we het aan in *Twee rabbouwen* (1016). De beide 'kooplieden' geven, ondanks het feit dat zij elkaar nog maar kort kennen, een gezamenlijke beschrijving van de gasthuizen, de steden en de landen die elk van hen bij zijn omzwervingen bezocht. Hoe zij aan eten geraakten wordt ook vermeld:

Dander

Hoe wel geluctet, dat ghy met u cleeren niet waert belast: (120)
Anders hadden sy u verrast met cracht en gewelt.

Deen

Tquam wel, dat ick doen niet mettet sulvergelt
Niet seer was gequelt, anders hadt ickker gebleven.

Dander

Och, hoe wel plach men in Italyen der armen te geven,
Noch by myn leven, in corter spacy. (125)

Deen

Wat plach men al te geven te Belonge la gracy.
Dat was een stadt, eylacy, die my wel bevyel.²⁴ (f59r-v)

Van tijd tot tijd stellen de twee rabauwen elkaar weliswaar vragen of bevestigen zij elkaars bevindingen, maar in feite zijn dit trucs om het gestaag doorlopen van een woordenstroom, waarin slechts weinig kleur gegeven wordt aan de afzonderlijke personages, te verhullen. Het ontbreken van individuele karaktertekening als begeleidend kenmerk van clausbreking is echter nergens zo evident als in *Wel Geman-niert* (1N6). Samen met Beleefd van Seden, een man 'stadelyck gecleet' begint de vrouw naar wie dit 'battementspel' genoemd is met een gemeenschappelijke (dat wil zeggen: met behulp van clausbreking) aanbieding van een present aan het aanwezige bruidspaar. Juist op het moment dat zij tot overhandiging ervan willen overgaan, onderbreekt Bot Verstant, 'eenen boer uutt Plomperdyen', hen. Vanaf dat moment is alleen de tekst van dit laatste personage van clauskoppen voorzien. Wie de vragen formuleert die de anderen hem stellen (Beleefd van Seden en Wel Gemanniert vervolgen hun optreden als *quaestores*) wordt niet langer aangegeven. De auteur had nauwelijks duidelijker kunnen aangeven waar het bij dit compositiekenmerk om draait.

Clausbreking strekt zich in de Nederlanden doorgaans niet over een geheel spel uit. Meestal zijn passages die een dergelijk compositiekenmerk bevatten duidelijk van andere spelonderdelen gescheiden. In *Een man ende een wyf ghecleet up zy boersche* (1E2) vindt bijv. een dispuut plaats tussen man en vrouw over de symbolische betekenissen van voornamen (vs 1-21), gevolgd door een op verbale grapjes gebaseerd misverstand (vs 22-57) en een woordenwisseling over het uiterlijk van de mens (vs 58-129). Tot slot komen zij op de proppen met een geschenk voor de toeschouwers, waarbij zij zich, bij wijze van hoogtepunt, voornemen "de duecht van den eye [te] betoghen".²⁵ De abrupte beëindiging van hun onderlinge strijd (we spraken hierover reeds in de aanhef van dit hoofdstuk) valt samen met de introductie van een nieuw compositiekenmerk. De slotscène omvat namelijk een uitgebreide clausbreking, opnieuw enigermate verhuld doordat de een soms enthousiast inhaakt op uitlatingen van de ander:

Wyf

Een ey maect veil spyse.

Man

Jaet, menegherande.

Men maecter me goe supenen: gheswollen, niet slap;
En wittermoes. (175)

Wyf

Ja, en goeden appelpap.

Ooc dienen zy zeer wel in taerten, in vlaen.

Man

Een waffelken, op den rooster ghebraen,
Curt gheyert en es niet te vermulene.

Wyf

De vadden, hoe beghinnen zy te huulene
Als zy wel gheeyert zyn: men zoudeze zoucken. (180)

Man

Tseghelycx de cranselynen

Wyf

En deycoucken;

Daer en zyn gheen graten in, ghezeyt goet ront.²⁶

De plotselinge wending die de vrouw aan de dialoog geeft door middel van een voor moderne oren nogal profanerende vergelijking tussen het binnen drie dagen vlees en bloed worden van een ei en Christus' verrijzenis, leidt tot een verrassend moraliserend slot waarin de boer en zijn vrouw het publiek aanraden "Christus, uwen zalichmaker, [te] beminnen" (vs 214).

Veel spelen eindigen met een afscheidsformule in de vorm van een rondeel. Meestal wekken dergelijke strofische vormen, mede als gevolg van de directe publieksgerichtheid, opnieuw de indruk van eensgezinsheid van de zijde van de personages, zodat clausbreking geconstateerd kan worden. Zo bijv. het slot van *De sotslach* (2 09):

Sot

Oorloff, myn heren, tscip wil af stueren
Om ons te vueren al over de ze. (410)

Boer

Vergeeft ons ruytheyt tot deser ueren;
Oorloff, myn heren, tscip wil aff stueren

Sot

Wy en dorven hyer niet langer dueren,
Want ons gebueren die willen ter ste.

Boer

Oorloff, myn [heren, tscip wil af stueren]
Om ons [te vueren al over de ze.]
God geeff ons geluck en behouwen reyse mee.²⁷ (415)

Uiteraard bestaat de mogelijkheid om te manipuleren met de verdeling van de keerverzen over de verschillende sprekers. Worden deze steeds in de mond van één

en hetzelfde personage gelegd, dan kan moeilijk van eensgezindheid gesproken worden en ontbreekt dus ook de clausbreking. Het openingsrondeel van *Jonstige Minne en Boerdelick Weesen* (10I23) wekt zo de suggestie dat het eerste titelpersoonage herhaaldelijk in de rede wordt gevallen (door *interruptores*) en hardnekkige pogingen onderneemt om ondanks de ervaren tegenwerking te zeggen wat het op zijn lever heeft:

Jonstige Minne

Hy die geweest is voor tswerlts fondacie
Wil u met syn gracie illumineeren.

Boerdelick Weesen

Hach, hach, hey! ick coom hier mee tot deser stacie!

Jonstige Minne

Hy die geweest is voor swerlts fondacye

Droncken Tenoer

Godt eert gelach tot deeser spacye (5)

En al dese nacie, die vruecht hanteeren.

Jonstige Minne

Hy die geweest is voor tswerlts fondacie

Wil u met syn gratie illumineeren

Den bruydegom ende den bruyt vol eeren

En al deese heeren, seer reyn van namen.²⁸ (10)

Min of meer dezelfde indruk wekken de antwoorden van *Boerdelick Pleghen* en *Ghenoughelic Voortstel* op de aansporingen van hun moeder *Tydelicke Vredelicheyt* in de aanhef van *Cornelis Everaerts* gelijknamige spel (1B15).

Hierboven signaleerden we reeds overeenkomsten tussen *Aubailly's fractionnement esthétique* en *Rey-Flauds reduplication*. Dat het compositiekenmerk in kwestie niet alleen in theorie maar ook in praktijk zeker niet op één lijn gesteld kan worden met het genoemde structuurkenmerk moge blijken uit de wisselende bondgenootschappen in *Kyck in de krych* (1P11). De opgemerkte wisseling heeft tot gevolg dat de één nimmer als verdubbeling van de rol van de ander gezien kan worden. Met tweeën tegelijk becritiseren de personages immers nu eens de een, dan weer de ander.

Het gemakkelijkst is het compositiekenmerk natuurlijk te herkennen wanneer de tweede spreker een zin van de eerste afmaakt. In dat geval kan er nooit enige twijfel bestaan over de aanwezigheid van clausbreking. Het eendrachtige commentaar van *Werck Noo* en *Luye Waert* op *Kyck in de krych* beslaat aldus een fors gedeelte van het spel (vs. 87-176):

In plaets dat hy tvolck en lant sou beschermen, (140)

Werck Noo

Soo bederft hyt dat den huisman moet swermen

En doetse vreesen met syn sweren en vloecken.

Luye Waert

En alst dan op een vechten gaet,

Werck Noo

Dan is hy te soecken:

(145)

Tis pas een soldaet om by de straet te gaen proncken.

Luye Waert

Maer daer den trom allarm slaet,

Werck Noo

Daer hebby den Bremer loop of jong bier gedroncken.

De vyant derfdy niet sien onder syn oogen.²⁹

Wat Luye Waert op zijn beurt naar zijn hoofd geslingerd krijgt liegt er ook niet om. Ten einde het tempo van de spreekbeurtwisselingen te verhogen bedient men zich zelfs af en toe van de zgn. *staccato-style*:

Menigen vloeck moet gy voor u kruis houwen

En met gramschap sy seggen:

Werck Noo: Gy wolf!

Kyck in de krych: Gy vetsack!

(435)

Werck Noo: Gy leckertant!

Kyck in de krych: Gy leegwagen!³⁰

De eensgezindheid waarmee sommige personages tewerk gaan, wordt bij voorkeur met behulp van clausbreking tot uitdrukking gebracht. Het opvallendst geschiedt dit in scènes-apart – de term wordt hier, zoals we in hoofdstuk 6 zullen zien, niet ten onrechte aan de separate optredens van sinnekens ontleend – van rabauwachtige typen. Het tafereel waarmee *Deen en dander: twee soldaten* (3N3) opent, bevat bijv. de volgende woordenwisseling:

Dander

Gaen wy nae de taveerne

Deen

Sonder te crackeelen

(30)

Dander

By een schoone deerne

Deen

Drincken halve en heelen.

Dander

Wy moghent soo gheerne

Deen

Lappen door der keelen.³¹

Zo ook de twee vrouwen in *De katmaecker* (10A9) en de twee schutters in *Een boer die wil leeren schieten* (1P7). De eersten bedienen zich van dit compositiekenmerk wanneer zij hun hart luchten over de weigering van Heyn om voor zijn hoogzwangere echtgenote de vroedvrouw te halen. De schutters stellen zich in het tweede spel de dwaze gevolgen van de bedriegerijen voor waaraan zij de onnozele boer Aert gaan onderwerpen.

Prologen op rederijerskluchten van twee, doorgaans enkel met de cijfers 1 en 2 aangeduide, personages mogen als de bolwerken bij uitstek van het compositiekenmerk aangemerkt worden. Slechts het voorwerk bij *De bervoete bruers* (1H1) en bij *De dove bitster* (1OG9) voert personages ten tonele die een individuele typering verraden. De voorrede bij het eerste van deze twee spelen bevat een bede door een als Prologue aangeduid personage voor het heil van de koning van Spanje en de hertogin van Parma, onderbroken door een Legwercker (tapijtwever), die bevestigd wil zien dat geen van zijn gildeggenoten ook maar iets met het spel van doen heeft. De proloog bij *De dove bitster* (1OG9) bespreken we verderop in par. 4.3.1.3. In alle andere gevallen vindt van begin tot eind de gebruikelijke willekeurige verdeling van versregels over de clausen plaats, hoewel er, anders dan bij staccato-stijl, wel acht wordt geslagen op handhaving binnen één spreekbeurt van semantisch zinvolle en syntactisch correcte uitingen. De proloog bij *Lys en Lippen* (1OG10) opent zo met een *sententia*, keurig ingebed in de refreinverzen van een rondeel. Eerst uit de erop volgende clausen wordt duidelijk dat we hier met clausbreking te maken hebben:

1
Vrolycken tyt eyscht vrolyckheyt!
2
Dat is een oout spreekwoord.
1
Wie can anders seggen, met goet bescheyt
2
Dan vrolycken tyt eyscht vrolyckheyt!
1
Tis nu vastelavont, dat men vreucht verbreyt, (5)
2
Waerdoor ongeneucht moet werden versmoort.
1
Vrolycken tyt eyscht vrolyckheyt!
2
Dat is een out spreekwoord.
1
Daerom, ghy ghoede burgers, weest niet verstoort,
Maer neemt ten besten dat wy sullen beginnen. (10)
2
Want tsal een aerdige cluyt syn, dit wel aenhoort,
Van een boer die Lippen hiet, ick moettet ontwinnen. (f64v)

De inrichting van de resterende bewaardgebleven prologen die aan rederijerskluchten voorafgaan vertoont, nog afgezien van de omstandigheid dat de Haarlemse *factors* van een viertal spelen, zo er al geen sprake is van één auteur, stellig bij elkaar over de schouders hebben gekeken³², veel gemeenschappelijks. Na een *sententia*, die de leergierigheid van de toeschouwers beoogt te prikkelen, al dan niet in rondelvorm verpakt, volgt een korte weergave van de geschiedenis van het

spel, gewoonlijk afgesloten met behulp van een *captatio benevolentiae*-formule in de trant van: “oft wy yet faelgierden, ons faulten wilt smoren”³³ of met een waarschuwing zich te hoeden voor praktijken van “buydelsnyders”.³⁴ Alleen de proloog bij *De vloyvanger* (1OG4) wijkt van dit conventionele patroon af, doordat het ten behoeve van een unieke gelegenheid vervaardigd is. De opsomming van met naam en toenaam genoemde kamers wijst in de richting van het in 1596 door de Witte Acoleykens te Leiden georganiseerde rederijkersfeest, waar dit spel op 29 of 30 mei is opgevoerd.³⁵ Opnieuw wordt echter Gods zegen afgeroepen over “alle vrome lantsheeren” (f21v), stadhouder Maurits in het bijzonder. Nadat de vertegenwoordigers van de overige deelnemende kamers begroet zijn, wordt, zonder dat ook maar één woord aan de inhoud van het navolgende spel is besteed, de toeschouwers om stilte gevraagd: “Dus hoort, siet en swycht: wy sullen terstont beginnen” (f22r).

Samenvattend zien we dat clausbreking vooral tot doel heeft de (tijdelijke) eensgezindheid in het optreden van personages te benadrukken. Door aanwezigheid van keerverzen en een willekeurige verdeling daarvan over de deelnemende sprekers (zangers?) zijn rondelen buitengewoon gevoelig voor dit compositiekenmerk. Door de refreinverzen al dan niet in de mond van verschillende personages te leggen, kan niettemin op verfijnde wijze tot uitdrukking komen hoe de onderlinge verhouding tussen de personages op dat moment zijn. In prologen op rederijkerskluchten komt het besproken compositiekenmerk tot slot het meest frequent voor.

4.3.1.2 Interruptor, quaestor en contradictor

Van het drietal hier besproken typen personages is de *quaestor* in presentspelen in ruime mate vertegenwoordigd. Terecht vestigde Lammens-Pikhaus (1985-1986) voor deze soort van tafelspelen dan ook speciaal de aandacht op het steeds weer opnieuw terugkerende ingrediënt van het naar het meegebrachte present radende personage.³⁶ De aankondiging door één van de sprekers dat hij een geschenk wil aanbieden, wekt immers onwillekeurig de belangstelling van zowel de toeschouwers als de overige personages. Door de overhandiging ervan zo lang mogelijk uit te stellen, wordt hun nieuwsgierigheid extra gewekt. Een *quaestor* verwoordt in het tafelspel van *Twee sotten* (1H2) zo als het ware het ongeduldig reikhalzend uitzien naar de inhoud van de meegebrachte surprise:

Den gemaecten sot

Wat rampe, comdy dan met steenen geladen,
Die gy den coninc wilt schincken?

Den geboren sot

Jaick, en trouwen.

Den gemaecten sot

Wat willick hier uut dincken?
Dat en weet ick niet by alle thuynen.

Synt thielsteenē, calckstenen oft arduynen?

(95)

Den geboren sot

Neent, ten syn geen duyven die ick bringe.

Het syn steenen steenen.

Den gemaecten sot

Segt op geringe

Wat steenen dat syn!

Den geboren sot

Ey, ey, ey, ic en can, ic en can!

Den gemaecten sot

Synt steenen abasten?³⁷

Vergelijkbare scènes treffen we aan in *Ghewonelicke Vruecht* (1E1), in *Twee rabbouwen* (1O16), in *De man en 't sotte kint* (1Z3) en in *Wel vernoecht in trou* (6A1), maar ze ontbreken in de presentspelen *Een man ende een wyf ghecleet up zy boerssche* (1E2) en *De sotslach* (2 09). In dit laatste spel wordt de aanbieding van een geschenk eerst aangekondigd, nadat begonnen is met het uitspreken van de eerste afscheidswaarden. In *Een man ende een wyf ghecleet up zy boerssche* (1E2) wordt het geduld van de toeschouwers door gehannes met een eierkorf in dit opzicht nog zwaarder op de proef gesteld.

Soms komen we ook bij andere gelegenheden (dus niet bij de presentatie van geschenken) passages tegen waar het ene personage reeksen van vragen aan de ander stelt. Zo bijv. in *De sotslach* (2 09) waar de boer het fijne wil weten omtrent de afkomst van de zot of in *Duypen en gebuerinne* (1N5) waar Duypen zijn buurvrouw uitvraagt om te achterhalen of zij als huwelijkskandidate voor hem in aanmerking komt. Bij deze vragenstellers is er evenwel sprake van een duidelijke individualisering. Hun optreden kan dan ook niet beschouwd worden als middel om een ononderbroken woordenstroom met behulp van een technisch foefje te variëren. De vragen zijn afkomstig van personages die wel degelijk over een uitgesproken *project* beschikken. Vandaar dat de desbetreffende vragenstellers hier niet als *quaestor* betiteld mogen worden. Aan een conventionele *quaestor*-scène in presentspelen herinnert wel weer een fragment uit G.H. van Breughels *Bouwen en Pleun* (3N1). De man suggereert de meest uiteenlopende arbeidsplaatsen voor zijn zoon Gobbert, alle door Pleun met tegenwerpingen beantwoord: zij wil hem liever met het (zoals later blijkt: zwangere) meisje Geyltgen laten trouwen. Feitelijk doet zich hier de omgekeerde verhouding voor van die welke we aantreffen in scènes waarin naar een geschenk geraden wordt:

Bouwen.

Pleun, conden wy hem aent houtsagen cryghen

Voorwaer die winnen veel ghelts altemet

Pleun.

Hem liever met eenen in het tuchthuys set

Soo leerden hy net, raspen ende saghen.

(85)

[Bouwen.]

Coopt hem een bierboom om bier te dragen
Die hebben t'allen daghen onbesorchden dranc.

Pleun.

Leert hem liever na de herberch de rechten ganc
om hem te dragen manck, of creupel van leden.

(90)

Bouwen.

Wilt hem dan by eenen Leydecker besteden,
Die comen luttel beneden, maer blyven opt dac.³⁸

Evenals in de eerder vermelde Franse *Dialogue de Beaucoup Voir et Joyeux Soudain*³⁹ wordt de verliefde jongeling in *Van den jonghen vryer* (JV) een reden meegegeven bij het stellen van vragen aan een in het huwelijk teleurgestelde oudere man. Na een monoloog van deze laatste persoon, aangeduid als 'Dbeclagen des gehouden mans' leert de verliefde knaap door gerichte vragen te stellen de grieven van 'Die ghehoude' ten aanzien van het huwelijk kennen.

Voor *interruptores* is het *terzijde* een zeer geliefd instrument om te reageren op handelingen van andere personages. Tevens identificeren zij zich zo min of meer met het publiek. Meestal zijn deze passages echter van korte duur; het komt maar zelden voor dat een personage langer dan enkele ogenblikken als *interruptor* optreedt. Een der weinige uitzonderingen op deze regel is het in dit verband reeds eerder genoemde esbattement van *De luystervinck* (1OG8).⁴⁰ De interrupties die het titelpersonage in de woordenstroom van de overige sprekers veroorzaakt zijn echter uitsluitend hoorbaar voor de toeschouwers. Daarmee verschilt hij van overige *interruptores*; zijn woorden missen binnen de gespeelde handeling immers iedere functie, al is hij van de gebeurtenissen wel volledig op de hoogte.⁴¹ Gezien vanuit het oogpunt van dramatische techniek is zijn optreden bovendien een der weinige voorbeelden van verspringend perspectief in komisch rederijkerstoneel.⁴² De luistervink kan slechts tot op zekere hoogte vergeleken worden met de waard en zijn gevolg in *tCalf van wondere* (1J2), wanneer zij commentaar leveren bij de dronkemans-capriolen van boer Steven. Verschillend van hetgeen in *De luystervinck* (1OG8) geschiedt, treden laatstgenoemden in andere passages van het spel echter wel met het slachtoffer in contact. Het meest uitgesproken voorbeeld van het optreden van een *interruptor* in een polyloog zonder intrige treffen we aan in een dialoog met hoofdzakelijk *utilitas*-karakter, Lambrecht de Vults *Goet Jonstich Hart* (1OI17). De bedoelde scène is in het vorige hoofdstuk reeds aan de orde geweest bij de bespreking van fictioneel publiek in polylogen (par. 3.4.2.1.2). Vestigen wij nu evenwel onze aandacht op de keerzijde van dezelfde medaille, de activiteiten van de *interruptor*. Goet Jonstich Hart onderbreekt de pogingen van boer Simpel Verstant om (vergelijkbaar met de werkwijze van zijn collega's in dramatische monologen) zijn eieren te verkopen:

Simpel Verstant

Coopt ghy geen eyeren, ou, ou, seck ou!

(30)

Waer legdy vrou, en sydy niet inne?

Hael eyeren, hael!

Goet Jonstich Hart

Wat, dats een beghinne!

Way, ramp met sinnen, ey plumpe boer!

Simpel Verstant

Ick sou garen myn eyeren vercoopen, waerde broer.

Waer siedy moer, hael eyeren, hael!

(35)

Goet Jonstich Hart

Ey, siet hem coomen, gelyct hy niet wel een drael?

Hy singt eenen tael al even seer dan

Gelyck den coeckcoeck.

Simpel Verstant

Hael eyeren, hael, hael!

Goet Jonstich Hart

Tes noch al weer an,

Hier compt noch meer van, hoort dese loeten! (f115r-v)

Zoals gezegd beperken de werkzaamheden van *interruptores* zich elders, over het hoofd van de bespotten personages heen in de richting van de toeschouwers, doorgaans tot incidentele schimpscheuten met de lengte van slechts één claus. In *Een man ende een wyf ghecleet up zy boerssche* (1E2): “Hoort dien man spreken! || Heeft hy niet van Kieribus nepen, waende?”⁴³ Het hier bedoelde type personage geeft ook acte de présence tijdens zgn. parallelclausen. Immers, hoewel de onderbroken persoon (zich daarvan al dan niet bewust) niet altijd onmiddellijk reageert op de interrupties, vormen deze wel degelijk belemmeringen in de normale voortgang van de woordenstroom.

In tegenstelling tot *interruptor* en *quaestor* incarneert een *contradictor* naar de mening van Aubailly niet de mogelijke reacties van het publiek, maar kan hij opgevat worden als de kristallisatie van een functie van de monoloogspreker zelf. Inconsequenties in het optreden van dit personage nemen volgens de Franse geleerde in dialogen de gestalte van een apart personage aan, dat vooral tot taak heeft de ander te ontmaskeren. Hem minder rechtstreeks met dramatische monologen in verband brengend, zullen we een *contradictor* in Nederlandse polylogen vooral in de omgeving van kwakzalvers moeten zoeken. Om een idee te geven van de werking van dit compositiekenmerk (voorbeelden hiervan treffen we verder aan in *Jan Goemoete* (1J1), in *Meester Hoon en Lippen Slechthoof* (1P8) en in *Meester Canjaert* (MC)) citeren we een wat uitgebreider fragment uit Cornelis Everaerts esbattement van *De dryakelprouwer* (1B13). De rol van de knecht houdt hier welbeschouwd evenwel nog het midden tussen die van *interruptor* en *contradictor*, doordat enerzijds reacties van omstanders verwoord lijken te worden (staat de knecht tijdens deze scène wellicht temidden van het publiek?) en er anderzijds uitspraken zijn die gemakkelijk vergeleken kunnen worden met passages in alleenspraken waarin de kwakzalver zich zogenaamd ‘versprekt’. Bovendien doet de kwakzalver ook nog in eigen

persoon driftig mee aan zijn zelfontmaskering (zie bijv. vs 23):

*Hier staet een dryakelprouver hebbende
voortghedaen alle manniere van poere ende wortelen*

Orssa, wel an dan!

Ic hebbe hier dryakel, ghebrant wyn fyn.
Voort hebbic hier cruden, die in elcx termyn zyn
Goet om de ghesontheit te verscuwene.

Knecht

My zoude vreesen sulcke cruden te kuwene,
Want voort sterven zoudic duchtbaer zyn. (25)

Dryakelprouver

Om vraukins die onvruchtbaer zyn,
So hebbic noch substantie, van sulcker cracht,
Dat icse haest wel zal doen commen ter dracht
Ende kynt doen draeghen eer vierentwyntich hueren.
En ict niet en doe, ic wil verbueren (30)
Aerbeyt en stoffe, pyne ende moeyte.

Knecht

Tes wonder dat ghy hier hebt gheboeyte,
Want wistent de vrouwen in waere saken,
Sy zouden hu eer lanc doen ontsaken:
Veil zouder hu vrientscepe pynen te junnenne. (35)

Dryakelprouver

Dats een cruut om jonghe meyskins te ontgunnenne.
Int labuer zouden pynen sulc lekens te zweetene.

Knecht

Sulc cruut pleicht tonsent stantvekens te heetene.
Dats een goede waere om wel te vercoopene.
Tes wonder datse niet en poghen te loopene, (40)
Dese jonghe meyskins. En zyt wisten
Daer zouder vele huerlieder ghelt verquisten,
Want menich esser maecht tjeghens hueren danc.

Dryakelprouver

Siet hier ghebrant wyn, een excellent dranc.
Syn weerde en zoude nyement tacxseren: (45)
Et zoude een van achter doen laxxseren
Upse Pittausche, nyement en zy erre
Ende speyten uut met allen verre,
Al waer een over een gracht ghestaen
Van zes voeten waters tzoude hem beghaen, (50)
Updat hy niet en weke, maer hilde stille.
Theift ghebleken.

Knecht

So heift hy wel te wille
Syn achterpoorte, zoudy een zo bestormen.

Dryakelprouver

Fyne dryakel om levende wormen

Met ruwe hoofden, die ligghen en woelen (55)
Daer dese meyskins crevelinghe ghevoelen,
Wiens buucxskins zwellen duer de pyne
Ende om quytte maken zoucken medecyne.
Gheen beter om sulcke die zyn zo leepachtich.⁴⁴

De kwakzalver tolereert het commentaar van de knecht bijna 150 verzen lang. Sterker nog: hij lijkt zelfs in het geheel geen notitie van de knaap te nemen. Vandaar dat in het vorige hoofdstuk bij de behandeling van fictioneel publiek in polylogen mede aan deze passage aandacht is besteed.

Het hier besproken verschijnsel van de *contradictor* kan, zoals dat bij de overige compositiekenmerken stellig eveneens het geval is, gemakkelijk met een komisch procédé gecombineerd worden. Een enkel voorbeeld moge in dezen volstaan. De vragen van de man in het Brusselse tafelspel van *Duypen en gebuerinne* (1N5) stellen de reeds niet meer zo frisse buurvrouw in de gelegenheid om in terzijdes commentaar te leveren. De vrouw blijkt zodoende als *contradictor* op te treden. Middels subtiele correcties voegt zij een lachwekkend element toe aan het gebruik van dit compositiekenmerk:

Soudy oyck wel met luttel seppen
Ons cleeren wassen schoon ende reyn?
Gebuerinne
Jae, als sy niet te vuyl en syn!
Duypen
Wat segdy, lief? (130)
Gebuerinne
Jae ick, sertteyn,
Al ist datt ghy myn woorden voor sott slaet. (f36r)

Vergelijken we tenslotte *interruptores*, *quaestores* en *contradictores* met personages die door clausbreking gekarakteriseerd worden, dan zien we dat de eersten een stap zetten in de richting van een volwaardige gesprekspartner (herkenbaar als *sujet*, *objet* of *agent*). Zelfstandig optreden is voor hen echter niet weggelegd: hun doen en laten blijft aan de activiteiten van een ander personage gerelateerd.

4.3.1.3 Rolverdubbeling: fatrasieke clausverbinding en parallelclaus

De verschijnselen die Aubailly samenvattend als *redoublement* aanduidt, omvatten welbeschouwd twee van elkaar verschillende vormen van contact tussen personages. Een gemeenschappelijk optreden van sprekers die zich wel van elkaars aanwezigheid bewust zijn, maar daarvan in de uitgesproken tekst geen blijk geven, resulteert in een soort van handeling die door Garapon (1957) als *propos sans suite* wordt betiteld. Voorbeeld bij uitstek van een spel waarin dit gegeven in Frankrijk aangetroffen wordt is de fameuze *sottie* van *Les menus propos*. Naar het voor-

beeld van Zumthor (1961) typeert Arden (1980) dit spel als “an excellent illustration of relative nonsense, that is, a series of propositions each of which makes sense in itself but which are assembled without logical connections” (blz. 22). Het compositiekenmerk in kwestie is verder doorgaans karakteriseerbaar door het doorlopen van het rijm tussen de verschillende clausen, reden waarom wij het fenomeen in het vervolg als *fatrasieke clausverbinding* zullen betitelen. Hiervan verschillen situaties waarin personages een tijd lang zelfs niet eens weten dat zich een tweede spreker in hun onmiddellijke nabijheid ophoudt. Terwijl het bij fatrasieke clausverbinding nog mogelijk is om het contact tussen de personages als ‘relatief’ te betitelen, blijft dit in passages met (zoals wij deze naar het voorbeeld van Hummelen⁴⁵ zullen noemen) *parallelclausen* zelfs categorisch achterwege. De toeschouwer krijgt in dergelijke scènes eigenlijk twee parallelgeschakelde monologen voorgeschoteld. Een situatie als deze treffen we met name in de openingsfasen van dialogen aan. Anders dan passages met fatrasieke clausverbinding blijken parallelclausen niettemin steeds ongemerkt voor te bereiden op het uiteindelijke contact dat tussen de personages zal ontstaan. Het geheel van de twee schier gelijktijdig uitgesproken monoloogfragmenten is voor het publiek dus groter dan de som van de delen. De simultaneïteit van de onderscheiden (spreek)handelingen in parallelclausen bewerkstelligt bovendien veelal een (in termen van Van der Kun (1938): momentaan) spanningsveld tussen de personages. De toeschouwers kunnen zich immers moeilijk voorstellen dat de parallellie van het begin zich tot het eind van het spel zal handhaven.

Cornelis Cruls *Vremdt Bescheedt* (6D2) en het anonieme ‘Boeren Vasten-avontspel’ van *Hanneken Rane* (7 20) zijn polylogen zonder intrige waarin het compositiekenmerk van de fatrasieke clausverbinding een overheersende plaats inneemt. Vooral in het eerste geval treden de personages in de meest letterlijke zin van het woord naast elkaar op. In deze bewerking van Erasmus’ colloquium *Absurda* ontmoet Annius zijn vriend Lencius, die kort tevoren de bruiloft van Lancras en Albina heeft bijgewoond. Nieuwsgierig vraagt Annius hem er verslag van te doen. Lencius begint te vertellen van een onlangs gemaakte zeereis tijdens zwaar weer. De ander, zo blijkt uit de derde claus van het spel, heeft echter geen syllabe verstaan van wat hij zei en meent dat deze het over het huwelijk heeft waarnaar hij informeerde. Even later blijkt niet alleen Annius, maar ook Lencius zo doof als een kwartel. Niettegenstaande de handicap waarmee beide sprekers bedeed zijn, rijmt de eerste versregel van iedere claus op de laatste van de voorgaande, een gegeven dat de situatie voor de toeschouwers er alleen maar absurder om maakt:

Annius

Hou Lencius, vrient, ghy komt rechts te tye
 Ic heb u ghezocht aen elcke zye
 En nu ic u vinde myn herte gheneest.
 Na dat ic verstaē hebby ter bruyloft gheweest
 Van Lancras en Albina; vertrect ons wat.

(5)

Lencius

Noyt en heb ic in schip quader reyse ghehat.
De zee heeft met een vreesselyc confuys ghebaert.

Annius

Wat zegdy, wasser zoo veel volcx in u huys vergaert?
Ic hoore wel twasser vol van jolyte.

Lencius

Ke, wy en achten ons leven niet weerdich een myte!
Wy waren al tsamen meest hondert jaren oudt.⁴⁶ (10)

In mindere mate domineert het verschijnsel de compositie van *Hanneken Rane* (7 20), een spel van snoevende boeren. Hans Meyer verbaast zich erover zijn kameraad nu al in de kroeg te ontmoeten: hij zou immers op de markt moeten zijn om zijn waren te verkopen? Hanneken vertelt hem dan hoe hij de 'overste der Dooren' heeft weten te bedriegen door hem voor maar liefst tien schellingen een paar stokken aan te smeren. Hij heeft dus goede zaken gedaan en komt dat even in de herberg vieren. Om de beurt vertellen zij nu van hun slimme praktijken, waarbij de een niet voor de ander wil onderdoen. Of ze nog naar elkaar luisteren is inmiddels uiterst twijfelachtig.

Een volgend voorbeeld van fatrasieke clausverbinding treffen we aan op het terrein van de rederijersklucht, namelijk in de proloog van *De dove bitster* (10G9). De band van deze voorrede met het eigenlijke spel is slechts uiterst smal: Dove Nelle schijnt een zus te zijn van Lippen Suermont, een der personages in het esbattement. Deze stuurt aan het begin ervan zijn dienstmaagd Aechtgen Schoontooch inderdaad naar het huis van zijn petekind waarover (de eveneens dove) Bate in de proloog enkele door Nelle niet verstane mededelingen doet. De passage die wij in dit verband hieruit citeren illustreert in eerste instantie echter de aanwezigheid van het hier besproken compositiekenmerk. Het beheerst de proloog vrijwel geheel:

Nelle

Hebdy noch veel te spinnen? (15)

Bate

Noch drie kindere.

Dat nu doot is, was Lippen uus broers petere.

Nelle

Neen Bate, ick had noch al liever betere.

Ick mach eens om vlas gaen reysen tot Dermonde.⁴⁷

Steven, zoon van Dove Nelle, probeert nog wel als intermediair tussen de twee vrouwen op te treden, maar zonder veel succes.

Is er bij fatrasieke clausverbinding hooguit relatief contact, bij *parallelclausen* ontbreekt een rechtstreekse band tussen de optredende personages zelfs geheel. Natuurlijk moeten we er in dit kader wel rekenschap van geven dat de soort van contact in het eerste geval verschilt van die waarvan in het tweede sprake is: enerzijds is er immers een mentale kloof tussen de personages, anderzijds een fysieke. De tij-

delijke afwezigheid van contact tussen de aanwezige sprekers is dan ook resultaat van het uitbuiten van een toneeltechnische mogelijkheid en heeft te maken met wat vanuit een ander oogpunt als simultaneïteit op het rederijkerstoneel bestudeerd zou kunnen worden.⁴⁸ Parallelclausen zullen we hier echter niet in dit licht behandelen, maar in dat van de verhoudingen tussen de personages: de weg waarlangs zij elkaar tegemoet treden.

Van den jonghen vryer (JV) opent met een monoloog van een gehuwde man, die zijn spijt verwoordt ooit getrouwd te zijn. Mèt zijn vrouw is tegelijkertijd de armoede zijn huis binnen getreden. Ieder jaar een nieuw kind erbij is naar zijn mening al helemaal een kruis. Na 35 verzen verschijnt een vrijer ten tonele, op zoek naar zijn geliefde. Ruim tien verzen lang treden zij naast elkaar op, de een zonder de aanwezigheid van de ander op te merken. Met de verzuchting: "Och, so plach ick ooc te gaen" (vs 46) geeft de gehuwde man te kennen de jongeling ontdekt te hebben. Hij doorbreekt er tevens de situatie van parallelie mee.

Natuurlijk is niet iedere gescheiden opkomst van personages een voldoende garantie voor het voorkomen van parallelclausen. Zoals in het voorgaande spel moet uit de tekst van de personages namelijk afgeleid kunnen worden dat beiden gedurende enige tijd niet van elkaars aanwezigheid op de hoogte zijn. Die suggestie kan op eenvoudige wijze versterkt worden, wanneer beide personages met een rondeel aanvangen. Elk van hen lijkt dan met behulp van een strofische vorm het spel te openen. Soms reageert het eerste personage evenwel al in zijn tweede claus op het nieuw gearriveerde personage, zodat de parallelie slechts een kort leven beschoren is. Aldus geschiedt in de aanhef van *Twee rabbouwen* (1016) en in *Wel vernoeght in trou* (6A1). In *Meester Kackadoris* (3U1) verstrijkt een langere periode al eer beide personages volledig contact met elkaar hebben. De dialoog opent met twee parallelgeschakelde monologen van een kwakzalver en een boerin met eieren. Na zich door middel van een korte passage met autonoom spel ervan verzekerd te hebben dat de toeschouwers hem als personage interpreteren, richt Mr. Kackadoris⁴⁹ zich tot de verzamelde mensenmenigte:

Ick mach myn quack-salvery beghinnen te stellen fyn,
Want de boeren te marckt met de karnemelck vast raecken.
Ick behoef oock wel haestich te versmellen myn.
Ick mach myn quack-salvery beginnen te stellen fyn;
Ick sou seer gaern by de goede gesellen zyn! (5)
(...)
Tsa, coop wat, ghy vrome burgers van myn kruyen:
Ick salse u beduyen en haer crachten verhalen. (20)
Dese salve can genesen pocken, leemten, clap-ooren, sonder falen. (A2r)

Op de tegenoverliggende hoek van de stelling (zo stellen we ons dat tenminste voor) verheft een 'lant-wyff met ayeren', na ruim vijftig verzen tekst van de kwakzalver, haar stem. Een dag lang heeft ze geprobeerd haar spullen te verkopen, maar tevergeefs. Daarom beklaagt zij zich over haar onmenswaardig bestaan. Ze rust even uit op haar mand, maar hoort tot haar grote schrik de eieren kraken. On-

danks haar vermoedheid springt ze kwiek op en hervat haar verkoopactiviteiten; ze wil nog redden wat er te redden valt. Dat de personages in de openingsfase van dit spel onafhankelijk van elkaar opereren, wordt ook hier benadrukt door het feit dat beiden hun optreden met een rondel aanvangen. Pas halverwege de vierde (parallel)claus ontwaart het 'lant-wyff' Mr. Kackadoris en eerst aan het eind van diezelfde claus maakt zij contact met de man. Tot zover bestond de dialoog uit twee parallel verlopende woordenstromen van als in dramatische monologen optredende personages, met alle technieken van dien. Met de totstandkoming van volledig contact tussen kwakzalver en boerin verdwijnt natuurlijk ook hun monologische handelwijze. De boerin laat vanaf dat moment haar rol als eierverkoopster zelfs volstrekt varen en spreekt geen woord meer in de richting van de (als fictieel publiek toegesproken) toeschouwers. Over de eieren die zij eigenlijk had moeten verkopen rept ze met geen woord meer. Met de rol van Mr. Kackadoris is het anders gesteld. In zekere zin blijft hij namelijk steeds contact met het publiek onderhouden. Niettemin verandert ook zijn houding t.o.v. de toeschouwers doordat hij hen niet meer expliciet als *fictieel* publiek toespreekt, maar eerder op een neutrale wijze. Als 'tegenpool' zijn ze blijkbaar niet meer nodig. Zijn speelwijze nadert zelfs die van de *contradictor*, die (achteraf 'gecorrigeerde') terzijdes in de richting van het publiek als middel hanteert om het andere personage nog belachelijker te maken dan het al is:

Den Meester

Gans vlees, had ic dat gelt slechts in myn buers:

Ic deet maken een kuers voor myn liefste minneken.

't Lantwyff

Hey, wat segghy Meester, wildyt doen?

(270)

Den Meester

Ick sal u wel maecken dat schoonste minneken.

Ghelyck een godinneken sal ick u stoffieren. (A7r)

Opvallender in dit spel is evenwel de gedeeltelijke fatrasieke clausverbinding, onmiddellijk volgend op de eerder besproken passage met parallelclausen. Ook nu weer is het de doofheid van de boerin die het gebruik van dit compositiekenmerk mogelijk maakt.⁵⁰

Aan het eind van zijn bedriegerscène – hij geeft de vrouw een verjongingskuur door haar gezicht met poeder en zalf in te smeren – richt hij zich weer duidelijk in de hoedanigheid van kwakzalver tot de omstanders; na het vertrek van de boerin besluit hij zijn optreden door voor de laatste keer zijn kunsten aan te prijzen en zijn adres bij eventueel geïnteresseerde klanten achter te laten.

Ook in *De sotslach* (2 09) treffen we twee personages aan waarmee wij reeds langer vertrouwd waren: een zot en een boer. In tegenstelling tot het hiervóór besproken tafelspel, waar beide personages, als ze zelfstandig optreden, met een fictieel publiek werken, is in *De sotslach* (2 09) alleen de boer gewend dit te doen. Daarnaast treffen we een zot met een marot aan. De boer opent het spel. In ron-

deelvorm nadert hij het gezelschap en prijst vervolgens de kwaliteit van de meegebrachte eieren en vogels. Zijn monoloog wordt echter weldra onderbroken door een zot die zijn marot ertoe tracht te bewegen het publiek te groeten. In tegenstelling tot de boer die zijn eerste optreden met een rondel begon, sluit de zot het zijne ermee af. Daarmee lijkt hij de wereld op zijn kop te zetten. Ook in een ander opzicht verschilt de techniek van het spel. Alleen voor de eerste twee spreekbeurten kunnen we namelijk van zuivere parallelclausen spreken. Weliswaar reageert de boer al in de derde claus op de woorden van de zot, maar vanaf dat moment ontstaat slechts 'relatief' contact. De zot merkt de aanwezigheid van de ander immers pas in zijn zesde spreekbeurt op. Zo krijgt de eierboer, op een manier die doet denken aan een lans knecht, alle gelegenheid om zijn angst voor die in zijn ogen merkwaaardige verschijning tot uitdrukking te brengen. Na deze scène grijpt ook in het optreden van de zot een verandering plaats. In het gesprek met zijn marot vindt in het vervolg namelijk nog uitsluitend éénrichtingsverkeer plaats. Anders dan in de openingsclaus zegt de pop niets meer terug. Wanhopig roept de zot bijgevolg uit: "hoe moechdy dus stille swygen?"⁵¹ Wellicht om deze reden is voor hem de noodzaak dus ook niet meer zo groot om zich, zoals hij in de eerste claus nog wel deed, tot het publiek te richten. Op subtiële wijze ruimt de anonieme auteur van het spel zo een psychologisch probleem uit de weg. Het is immers onwaarschijnlijk dat de zot wél de aanwezigheid van toeschouwers, maar niet die van een enkele meters verderop hardop pratende boer opmerkt? Als de zot hem tenslotte in het vizier krijgt, neemt hij op zijn beurt eveneens de gelegenheid te baat het gedrag van de boer van commentaar te voorzien. Daarmee ontspint zich tussen beiden nog steeds geen gesprek. Met deze gefaseerde totstandkoming van contact tussen beide personages ontwikkelt het spel allengs in een andere richting. Zo spreekt de zot in het verdere verloop van de dialoog nog slechts in de derde persoon over zijn marot. Eigenlijk gaat hij hoe langer hoe meer lijken op de kwakzalver in *Meester Kackadoris* (3U1). Ook hij bedriegt zijn tegenspeler, waarbij het publiek (opnieuw niet meer als tegenpool, maar eerder conventioneel bepaald) bij het gebeuren betrokken wordt: "so moet ick u verhenssen voor al dees heeren".⁵² Evenals zijn vrouwelijke collega aan het eind van het laatstgenoemde spel, vergeet ook in dit spel de boer zijn spullen.

Parallelclausen zijn uiteraard vooral aan het begin van een spel, wanneer twee personages elkaar nog niet opgemerkt hebben, te verwachten. Dat het compositiekenmerk ook halverwege de handeling kan voorkomen, bewijst het esbattement van *Boerdelick Pleghen en Ghenoughelic Voortstel* (1B15). Nadat moeder Tydelicke Vredelicheyt haar zonen tot deelname aan een rederijkers- annex schutterswedstrijd in Gistele heeft aangespoord en er enkele dolle fratsen uitgehaald zijn, bereiden de kinderen zich nader op het feest voor. Elk doet dit blijkbaar op een eigen hoek van de stellige. Boerdelick Pleghen kiest "een boghe", "ghescot" en "een handtscoe" en dost er zich, zoals uit de latere reactie van Ghenoughelic Voortstel afgeleid kan worden, op uiterst lachwekkende manier mee uit. Dat de passage (vs 145-175) waar wij hier op doelen uit parallelclausen is samengesteld, concluderen we uit de woorden waarmee de kinderen weer met elkaar in contact

treden. Zijn aparte plekje weer verlatend toont Boerdelick Pleghen zijn komische uitmonstering aan zijn broer:

Adieu, dits wech, rasch onvertraecht fyn.

(175)

Ghenoughelic Voortstel

Kir, ziet waermede dat wy gheplaecht zyn.

Myn herte dynct me duer tghelach breken.⁵³

Een vergelijkbaar geval treffen we aan in *Een schoenlapper met zyn wyf* (1N4). Aangezien Bettken weigert water te halen om daarin zolen te kunnen weken, zit er voor haar man niets anders op dan haar met geweld tot medewerking te dwingen. Na deze strijd verloren te hebben, verlaat de vrouw het huis om bij de 'prochiaen' haar recht te halen. Volgen enkele parallelclausen: enerzijds zien we hoe Bettken pogingen in het werk stelt haar vriendin naar de Pape mee te tronen, anderzijds hoe de schoenlapper zich als geestelijke verkleedt.

In een sterk verholde vorm treffen we een begin met parallelclausen feitelijk ook aan in Van Breughels *Waechdrager Kees* (3O2). Het spel laat daarmee zien hoe een eenvoudig principe (het door middel van monoloogfragmenten geleidelijk met elkaar in contact komen van twee personages) met behulp van enkele even simpele techniekes tot een gekunsteld geheel kan worden omgesmeed. Kees verlaat zijn huis om, uit de greep van zijn vrouw verlost, in een of andere kroeg een borreltje te drinken. Onderweg ontmoet hij een Brandewijns Man die hem verschillende geneeskrachtige drankjes te koop aanbiedt. Wanneer beiden eenmaal huns weeg zijn gegaan, verlaat Kees' vrouw Marry de woning, op zoek naar haar man die reeds vroeg in de ochtend steels was weggeslopen. Op haar beurt loopt ook zij iemand tegen het lijf: een dronken sleper. Deze haalt haar over om met hem in een nabijgelegen kelder een pintje te laten tappen. Marry heeft daar niets op tegen. Nadat enige tijd verstreken zal zijn, komt Kees weer te voorschijn. Hij besluit de stad die dag maar te verlaten; buiten de poorten zal Marry hem toch niet zoeken. Juist op het moment dat hij de herberg passeert waar zijn vrouw met de sleper bier drinkt, betreedt ook Marry weer de straat:

Marry comt uutten kelder

Ja wel, onsen Kees maket my te lanck.

Buerman, grooten danck geef ick u mits dien:

Ick moet weer gaen tyen opte bien

En oock sien off het vercken is geslegen.

(235)

Ja wel, siet doch, hier comt hy my tegen.⁵⁴

Waar wij bij zuivere parallelclausen met als monoloogfragmenten karakteriseerbare spreekbeurten te maken hadden, zien we hier twee parallelgeschakelde dialoogwisselingen. Doordat na afloop van ieder gesprek de personages bovendien het speelvlak verlaten, kunnen we al met al hooguit van een vage gelijkenis met 'echte' parallelclausen spreken.⁵⁵

4.3.1.4 Conclusie

Overzien we het aandeel van de door Aubailly voor een analyse van de Franse *dialogue* ontworpen procédés in Nederlandse polylogen zonder intrige dan moeten we constateren dat zij de compositie van een spel vrijwel nimmer geheel beheersen. Als we bedenken dat de Franse onderzoeker zich bij zijn analyse beperkt tot dialogen die volledig onder het gesternte van één procédé staan, dan is de vermenging van compositiekenmerken op ons toneel op zijn minst opmerkelijk te noemen. Dit temeer daar het merendeel van onze spelen waarin Aubailly's procédés voorkomen eveneens dialogen zijn. Clausbreking is van de genoemde compositiekenmerken in polylogen zonder intrige nog het meest dominant. *Quaestores*, *interruptores* en *contradictores* treden minder frequent op en dan nog slechts over tamelijk korte tekstgedeelten. Aubailly's rolverdubbeling bleek verder in twee subcategorieën gesplitst te moeten worden: fatrasieke clausverbinding en parallelclaus. Bovendien moet erkend worden dat de hier besproken compositiekenmerken als extra ingrediënt van de structuur eveneens in rederijerskluchten voorkomen. Omgekeerd staat ook niet de gehele compositie van polylogen zonder intrige onder invloed van Aubailly's procédés. Conflict en conversatie vormen namelijk een tweetal volgende, voor de compositie van het hier besproken toneel onontbeerlijke kenmerken.

4.3.2 Conflict en conversatie

4.3.2.1 Verbale en fysieke conflicten

Vooruitlopend op de verfijning van Rey-Flauds analysemodel, hebben we aan het eind van ons tweede hoofdstuk gewezen op de mogelijkheid om het conflict behalve de status van statisch onderdeel van de structuur van een sequentie, ook die van dynamisch segment te verlenen. Conflictueuze ontwikkelingen in verhoudingen tussen personages werden voorts in verbale (P) en fysieke (C) confrontaties uitgesplitst. Laatstgenoemde onderafdelingen zijn echter ook uitbreidbaar over het komische rederijersdrama zonder intrige. Een voorbeeld van een conflict in een dergelijke polyloog gaven we in korte bewoordingen reeds aan het begin van dit hoofdstuk. De precieze plaats van beide vormen van het compositiekenmerk in deze soort van toneel dient nu aan een nader onderzoek onderworpen.

Conflicten zijn binnen het komische rederijersdrama zonder intrige beperkt tot geringe aantallen personages. Een toeschouwerspubliek kan gelijktijdige confrontaties van meer dan drie deelnemers, zeker wanneer zij een verbaal karakter hebben, nu eenmaal slechts met de grootst mogelijke moeite volgen. Twee tafelspelen met vier resp. vijf personages, te weten Van Breughels *Bouwen en Pleun* (3N1) en *Waechdrager Kees* (3O2) lijken uitzonderingen op deze regel. Bij nadere beschouwing speelt de strijd zich in deze spelen echter eveneens tussen slechts enkele personages af. In het eerste geval is er, afgezien van de omgekeerde *quaestor*-situatie

waarover we het in de vorige paragraaf reeds hadden, een met fysiek geweld doorspekte woordenstrijd tussen de titelpersonages Bouwen en Pleun. Zoon Gobbert, aanleiding tot het conflict, kiest, wanneer hij halverwege het spel opkomt, de zijde van zijn moeder. Veel gewicht in de schaal legt zijn aanwezigheid echter niet. Het bezoek van Gobberts vriendin Geyltgen verandert evenmin iets aan de strijd. Uiteindelijk stemt vader Bouwen in met het huwelijk van de kinderen, maar dan wel onder de voorwaarde dat zijn vrouw zich in de toekomst zal onthouden van geweld. Weldra dient zich een nieuw discussiepunt aan: de financiering van de bruiloft. Maar hoewel Bouwen zich tegen Geyltgens voorstellen (door Pleun ondersteund) verzet, leeft het oude conflict er niet door op. Het slot van het spel bevat, zoals we verderop nog zullen zien, in plaats daarvan namelijk de typische kenmerken van een conversatie.

Het tweede voorbeeld van een conflict in een komisch rederijkersspel zonder intrige met meer dan drie personages is opnieuw van de hand van G.H. van Breughel: *Waechdrager Kees* (3O2). Het gedeelte waar het hier om draait is niet erg omvangrijk. De confrontatie tussen Kees en Marry vangt immers pas aan op het moment dat de twee personages elkaar bij toeval voor de herberg tegenkomen. Ruim vijftig verzen later wordt de conflict-handeling al weer afgebroken. Vergeleken met het hiervóór besproken spel staan de overige optredende personages nu zelfs geheel bezijden de confrontatie tussen de beide echtelieden. Wel dient zich in dit spel nog een tweede conflict aan, als zodanig nagenoeg geheel losstaand van de voorgaande handelingen, tussen de sleper en een burger, genaamd Reden. Deze laatste maakt zich kwaad over de wijze waarop de dronken sleper zijn paard behandelt. De moraal: ook nu weer is het de alcohol die de mens tot grotere beesten maakt dan de dieren waaraan hij zich ergert.

Conflicten in polylogen zonder intrige zijn in hoofdzaak dus beperkt tot spelen voor twee of drie personages. Daarbinnen is de eerste subcategorie weer in de meerderheid. Aangezien de rol van het derde personage in een conflict mogelijkheden verschaft voor een compositie die verschilt van die welke we in dialogen aantreffen, zullen we confrontaties in spelen met twee c.q. drie personages afzonderlijk bespreken.⁵⁶

In dialogen met een louter verbaal conflict breekt de strijd tussen de ruziënde personages, nadat een van beiden aankondigt de aanwezige heren een present te zullen overhandigen, meestal tamelijk onverwacht af. Zo is er in *Ghewonelicke Vruecht* (1E1) slechts even sprake van strijd; de twee al struikelend binnenkomende personages zijn bij het begin van het spel beiden te verlegen om het publiek te groeten. Wanneer Alwarigh Voortstel zijn schroom uiteindelijk overwonnen en de toeschouwers gegroet heeft, kondigt Ghewonelicke Vruecht de aanbieding van een geschenk aan. Aleer tenslotte een mispel te voorschijn wordt getoverd, passeert wederom een korte twist, nu over de aard van het meegebrachte present.

Soms gaat aan de aankondiging van het overhandigen van een cadeau de mededeling van een der personages vooraf, dat het zo langzaamaan weer tijd wordt de feestzaal te verlaten. Het in gang zijnde conflict wordt daarmee onopgelost afge-

broken. Maar een afscheid zonder achterlating van een present kan niet door de beugel, vinden ze. Met het raden ernaar door een van beiden, het tonen, toelichten en overhandigen ervan wordt het spel vervolgens beëindigd. De gesignaleerde gang van zaken illustreert nogmaals dat het in deze polylogen zonder intrige niet van belang is wie als overwinnaar uit een strijd tevoorschijn komt. De genoemde ingrediënten (conflict – aanstalten tot vertrek – aanbieding van een geschenk) vinden we met hooguit enkele variaties op dit schema terug in *Wel vernoecht in trou* (6A1) en *Een man ende een wyf ghecleet up zy boerssche* (1E2). Uit laatstgenoemd spel citeren we de passage waar de bedoelde stereotype overgang plaatsgrijpt:

Wyf

Bij mynder trauwen,

(120)

Ghy waert weerdigh ghesmeten met vurte sleteren!

Zoude ghy Gods wercken willen verbeteren?

Wa, willecom cochuut, wech, cust den brandere!

Man

Tes daeraf ghenouch; nu up een andere.

Tes my leet, hebbic messyt tzy groot of cleene.

(125)

Wyf

Nu wel, twerdt varync hooch tyt van scheene;

Dus dat wy ghynghe, twaer wel mynen wille.

Man

Kenne boeye, wy moeten noch gaen naer Bentille,

Tes daer kermesse, laet ons derwaert poghen.

Wyf

Twaer schande, zouden wy ons hier vertooghen

(130)

Zonder een present te gheven dees heeren verheven.⁵⁷

Het verbale conflict dat aan deze woordenwisseling voorafging zal in de wederzijdse pogingen elkaar met spitsvondigheden te overtroeven en de kritiek op het uiterlijk van de ander aanstonds blijken met het verderop te bespreken compositiekenmerk van de conversatie gelijkgeschakeld te kunnen worden.

Thys en Beeligen (6A4) weten als enigen hun verbale strijd zonder een vechtpartij en zonder de vrede stichtende aanbieding van een present tot een verzoening te voeren. Beiden zien tenslotte namelijk kans elkaar ervan te overtuigen dat, om de atmosfeer thuis leefbaar te houden, zij iets aan hun gedrag moeten bijstellen.

Fysieke conflicten zijn meestal het resultaat van een niet tot een oplossing gekomen verbaal conflict. In *Duypen en gebuerinne* (1N5) en *Wauter Dicksteert* (2 33) werken de titelpersonages elkaar na verloop van tijd zo zeer op de zenuwen dat beide discussies uitlopen op handtastelijkheden. Het tafelspel van *Kees Knol en Neel Jans* (6G1) bestaat eigenlijk uit één grote confrontatie, voorafgegaan door een, op grond van informatievoorsprong van een van beide personages, als 'list' (F) karakteriseerbare handeling: terwijl Kees zijn roes ligt uit te slapen ontvreemdt Neel Jans zijn geldbuidel. Zodra hij ontwaakt, verwijt zij hem het geld verloren te hebben.

Uiteraard ontkent hij in alle toonaarden, maar Neel antwoordt met slaag. Veel problemen om hem onder de duim te houden heeft zij daarbij niet: zo gauw Kees ook maar iets zegt dat zijn vrouw niet zint, heeft hij al weer een paar fikse klappen te pakken. In *Twee sotten* (1H2) irriteren de antwoorden van de 'geboren sot' de 'gemaecten sot' dusdanig dat de laatste zijn geduld wel moet verliezen. Opmerkelijk is hier vooral dat het fysieke conflict wordt ingeleid en afgesloten met een rondel. Daarmee doet de vechtpartij in kwestie denken aan een soort van rituele dans, vergelijkbaar met hetgeen in de angelsaksische literatuur over vroege folkloristische gebruiken met een dramatisch karakter als *mock-combat* omschreven wordt.⁵⁸ In plaats van een strijd tussen zomer en winter of vasten en vastenavond is hier dan sprake van een gevecht tussen aangeboren en aangeleerde zothed:

Hot dat en blaest daer in! (55)

Den geboren sot

Muerken, ou ou!

Die quade man doet my seere!

Den gemaecten sot

Swycht my, oft ic geve u den dou,

Hot dat en blast daer in!

Den geboren sot

Muerken, ou ou!

Den gemaecten sot

Wat rampe! U voerhoeft es met allen rou.

Stat my eens scoone, geringe nou.

(60)

Hout dat en dat en blast daer in!

Den geboren sot

Murken, ou ou!

Die quade man doet my zeere!⁵⁹

Anders dan in de vorige spelen is het in dit tafelspel echter toch niet in eerste instantie een verbale strijd die tot een fysiek conflict voert. De antwoorden van de geboren zot weerspiegelen immers een onafgebroken fatrasiek 'Narrengeplänkel'. Aanzienlijk conventioneeler verloopt het resterende deel van het spel, doordat er een uitvoerige scène volgt waarin de gemaakte zot raadt naar het geschenk van de geboren zot. Het spel eindigt met een hernieuwde afranseling door de gemaakte zot, als blijkt dat de stenen die zijn gesprekspartner de feestvierders ten geschenke wilde geven hosties zijn.

Verbale conflicten hoeven, ondanks de dreiging die erin opgesloten ligt, natuurlijk niet steeds in fysieke confrontaties uit te monden. Jan en Claer dreigen elkaar in Van Breughels gelijknamige spel (3O1) weliswaar met slaag, maar daar blijft het dan ook bij. De man wil drinken, terwijl zijn vrouw baas wil spelen. Eerst nadat Jan haar nog eens nadrukkelijk op haar plichten als volgzaam echtgenote heeft gewezen, ziet Claer de onredelijkheid van haar verlangens in. Tot een fysiek conflict leidt hun woordenwisseling daarom niet.

Ook het korte spel van *Den man, dat wyf en den herinck* (1Z4) heeft het eeuwige

conflict tussen man en vrouw tot thema. Als parodie op het genre van het presentspel vertegenwoordigt het bovendien een uniek verschijnsel in de Nederlandse toneelliteratuur. De man groet de aanwezigen en kondigt aan hun een haring te zullen schenken.⁶⁰ Furieus komt de vrouw hem achterna en scheldt hem de huid vol: hoe haalt hij het in zijn hoofd een haring van haar te stelen! Nog gaat zij niet over tot handtastelijkheden, maar uit vrees voor slaag trekt de man zijn aanbod aan het publiek toch weer ijlings in.

Gaan we thans over tot de bespreking van het conflict in spelen met drie personages. Na hetgeen Lammens-Pikhaus in haar dissertatie over dergelijke verhoudingen in 'driespraken' heeft medegedeeld, kunnen we voor de vergelijkbare groep van komische spelen wat dit betreft beknopt blijven.⁶¹ *Kyck in de krych* (1P11) neemt temidden van deze kleine groep van polylogen zonder intrige een opmerkelijke plaats in. Bij onze bespreking van het compositiekenmerk 'clausbreking' signaleerden we reeds de wisselende bondgenootschappen tussen de drie optredende personages.⁶² Het conflict tussen de vagebond Werck-noo, de als "kael gecleet" omschreven Luye Waert en het titelpersonage (een schutter) biedt voldoende afwisseling en kan daardoor geheel verbaal blijven. Nadat elk door de anderen als voorwerp van spot en kritiek aan de beurt is geweest, kan de waard de strijd dan ook simpelweg eindigen met het aanstonds geaccepteerde voorstel de strijdbijl maar te begraven. Bij gebrek aan een meegebracht present bieden ze zichzelf als lans-knecht, bode en waard aan de aanwezige heren aan.

In plaats van dit uitzonderlijke verschijnsel van de wisselende bondgenootschappen is het gebruikelijker om een van drieën als scheidsrechter of als aanstichter van een conflict tussen de twee overige personages te laten optreden. Een scheidsrechter komt doorgaans pas ten tonele nadat het verbale of fysieke conflict tussen de twee anderen reeds enige tijd woedt. Zo heeft op het moment dat Vreyss van den Doet haar intrede in *De spigel* (1A1) doet de strijd tussen de zot en de jongeling juist een hoogtepunt bereikt: beiden geven elkaar de schuld van het in gruzelementen vallen van de spiegel die zij bruid en bruidegom hadden willen schenken. Vreyss van den Doet geeft het spel een andere wending en brengt het conflict tussen Sot en Jonck tot een eind. Ze heeft zelfs een betere spiegel (een doodshoofd of een moreel tractaatje?⁶³) bij zich dan die welke Sot en Jonck hadden willen geven. Met het afbreken van de strijd als gevolg van de binnenkomst van Vreyss van den Doet komt tevens een eind aan het delectatieve gedeelte van het spel. In Cornelis Everaerts esbattement van *Boerdelick Pleghen en Ghenoughelic Voortstel* (1B15) is de rol van Tydelicke Vredelicheyt naar de mening van Lammens-Pikhaus⁶⁴ allereerst die van aanstichter van het conflict. De bedoelde confrontatie is echter louter burlesk: de twee knapen dartelen veeleer als jonge honden over de stellage dan dat er een conflict bespeurbaar is. Maar behalve dat de moeder als aanstichtster optreedt, doet zij volgens de Belgische geleerde ook dienst als scheidsrechter:

Tsa, laet de questye ter neder legghen.
Ic, Vredelicheyt, van gheveynsder list vry

En wil niet dat hier eeneghen twist zy.
Tes best dat elc sgramscips straetken scuut.⁶⁵

(245)

De kinderen slaan haar adviezen evenwel in de wind. Boerdelick Pleghen lukt het zelfs om als schutter in-spé het wit te raken. Zelf als pijl fungerend, ontdekt hij echter tot zijn schande dat het doel waarop hij mikte een pot melk is. De 'twist' wie van beiden op het feest zal schieten en wie het esbatement spelen zal, is zo vanzelf beslist.

Drie sotten (1H3) lijkt aanvankelijk op een twee-tegen-één-conflict tussen de Gemaikten Sot enerzijds en de Gheestelycken en de Opgeblasen Sot anderzijds geconstrueerd. De Gemaikten Sot beschuldigt de "medecyn" en de "priestere"⁶⁶ ervan even grote zotten te zijn als hijzelf. De Gheestelycken Sot, hierdoor weliswaar beledigd, moet toch lachen als de Gemaikten Sot de naam van zijn collega feilloos raadt. Daarmee is de kiem voor een confrontatie tussen de priester en de kwakzalver gelegd:

Den Opgeblasen Sot

Hoe es mynen naem?

Den Gemaikten Sot

Sottelyck reene,

Al en wildys niet weeten als ander dwasen bodt.

(80)

Uwen naem es, seggick, den Opgeblasen Sotd,

Daer men sotheyt aff siet in dopenbaerheyt saeyen.

Den Gheestelycken Sot

Den necker doet u hier, meen ick, de waerheyt raeyen.

So niet, oft ghy soudt hem juyst op syn sier raken!⁶⁷

Tegelijkertijd vervalt feitelijk ook de aparte functie voor de Gemaikten Sot. Speelde hij tot nu toe de rol van aanstichter van het conflict – nu de strijd eenmaal is ontbrand is zijn aanwezigheid niet meer noodzakelijk. Toch blijft hij op het toneel. Zijn opmerkingen krijgen evenwel het karakter van die welke een *interruptor* doorgaans plaatst:

Wa, hoort dees twee malcanderen verschoonen!

Sotter dan sot worden sy bey nu bevonden.

Sy hieten my ierst sot; naer haer vermonden

Ken ic my ver de wyste en ben ick niet gilden.

Ick moetse noch scheyden, oft meer schilden

(260)

Sullen hier rysen soo my dunckt sciene

Aen haer manniere.⁶⁸

Als het hem tenslotte welletjes is, probeert de Gemaikten Sot de strijd te beslechten door de combattanten een marot in de hand te geven. In de hitte van de strijd keren zij zich daarop evenwel gezamenlijk tegen hem, maar de gemaakte zot pareert hun aanval door erop te wijzen dat wie zichzelf koste wat het kost wijs acht, zotter is dan de grootste nar. Beiden zien dit tenslotte in en sluiten vrede door elkaar een

nieuwe naam te geven en zich van "tcleet der sotheyt" te ontdoen.⁶⁹

Een voorbeeld van een twee-tegen-één-conflict treffen we tot slot wel aan in *Jonstige Minne en Boerdelick Weesen* (10I23). Hoe de laatste samen met Droncken Tenoer de openingswoorden van Jonstige Minne storend onderbrak, zagen we hier-vóór reeds bij de bespreking van clausbreking in rondelen. De mededeling van het eerste titelpersonage dat zij het bruidspaar een geschenk komt overhandigen wekt uiteraard de nieuwsgierigheid van de anderen. Wanneer zij weigert het te tonen, heeft zij het danig verkorven en slaan de zot en zijn kameraad verder geen acht meer op haar. Zelfs nadat zij van haar hooghartige voetstuk is afgedaald willen Boerdelick Weesen en Droncken Tenoer niets meer van haar weten:

Droncken Tenoer

Wel, laet ons dan een doentgen tesaemen singen.

Segt myn geringen en vreest een haer niet.

Jonstige Minne

Hooft en siet nae mynen spiegel claer, siet,

Die ick hier sal thoonen; dus ent u snabbelinge.

Boerdelick Weesen

Wy en hebben niet te doen hier met u brabbellinge,

(90)

Maer willen een doentgen uuyt rechter genuecht setten.⁷⁰

De eendrachtigheid waarmee zij optreden, blijkt nog eens extra tijdens het spot-mandement dat zij de bruidegom vervolgens voorlezen. Op haar beurt presenteert Jonstige Minne eveneens een geschenk: een schilderij van Christus aan het kruis. Dat Boerdelick Weesen en Droncken Tenoer in dit spel hoogst afkeurenswaardige beginselen representeren, blijkt eens te meer uit het feit dat zij zelfs nu nog met Jonstige Minne en haar present de draak steken. Van een bekering, zoals Lammens-Pikhaus die meent te bespeuren⁷¹, is dan ook geen spoor te bekennen.

4.3.2.2 Conversatie in polylogen zonder intrige

De titelpersonages van *Metken Bouwens en Slimmen Diel* (1N3) zijn te gast op een bruiloft. Het spel begint met een gesprek tussen Metken en Diel, een meisje en een al wat oudere lelijke man. Waarover zij het precies hebben is niet onmiddellijk duidelijk. Op wie doelt Diel in vs 3 en met wie vergelijkt Metken haar pastoor eigenlijk?

Metken Bouwens

Maer wat docht u daer aff, Diele?

Slimmen Diel

Tjan, dat quamp sterck by.

Al waer elck eenen klerck vry,

Sy en moechtens niet beter seggen.

Metken Bouwens

Sy wisten haer wordeakens ommers wel te beleggen;

Heer Knollaert, ons pastoor, preekt somtyts slechtere. (f17r)

(5)

Het enige antwoord op deze vragen kan zijn, dat, voorafgaand aan hun eerste woorden, in pantomime-vorm een huwelijk is ingezegend.⁷² De veronderstelling dat aan het spel een dergelijke scène voorafgaat, wordt bevestigd door de vergelijkbare opening van *Thys en Beelitzen* (6A4). Hier is in vs 4 het woord 'alsoo' alleen begrijpbaar vanuit een eerdere, gemimeerde plechtigheid: "tWaer goet, hielmen alsoo den huwelycken staet" (C4r). Vervolgens vertellen Metken en Diel elkaar enkele anekdotes en doen zij zich te goed aan de heerlijkheden die op tafel zijn uitgesteld. Ondanks het duidelijke leeftijdsverschil blijken zij het uitstekend met elkaar te kunnen vinden. Na enige tijd mengt Lange Lauw, een neef van Metken Bouwens, zich in het gesprek. Zijn komst verandert echter niets wezenlijks aan de compositie van het spel. Diel en Metken vertellen Lauw hoe zich hun liefde heeft ontwikkeld en beroemen zich verder op een indrukwekkende lijst van aanzienlijke familieleden. De passage waarop wij hier de aandacht willen vestigen is gelegen tussen de verzen 145 en 213. Wat vooral opvalt is het feit dat de personages niet zozeer over zichzelf spreken (laat staan een conflict uitvechten), maar dat het onderwerp van hun gesprek volledig op afwezige derden betrekking heeft. (Of zouden sommige toeschouwers zich met de genoemde personen identificeren?) Het is een vorm van spreken die door Bredero in zijn kluchten is geperfectioneerd. We beschouwen het als typerend voor het compositiekenmerk van de conversatie. Een voorbeeld; Slimmen Diel neemt, zodra hij kan de gelegenheid te baat enkele van zijn fameuze familieleden de revue te laten passeren:

Ghy kent Nys Lancrock wel?

Lauw en Mette alle beyde

Ja wy, ja wy.

Slimmen Diel

En die is myn wittheere.

(190)

En Goelken Luyspels, dat was myn witvrouwe.

Jan Goemoet en syn leste wyf Alit Snotmouwe,

Die was myn groetvaer en sy was myn groetmoere.

Den staet van myn auwers die sydy wel vroyere.

Ghy wet, Jan Lemmens en Juytken Vuylsoom,

(195)

Sy is myn moyken en hy is myn oom.

Dan isser Baet Schorsnoes en Lammen Rontvoet

Ende Nees Quaypitte, oock Mees Bontgoet,

Wuytken Goossens, Gue de Ruytere en Naeynken Snaps,

Heyl Saens, Hannen Bottermelckts en Rommen Paeps

(200)

En oock Belle Drapts, ja noch meer dan seven;

Dit syn alle myn nichten en oock myn neven.

Geen better verheven tusschen dit en Damme. (f22r)

De afwezigheid van iedere dramatische spanning (of deze nu bestaat uit de plaat-

sing van een of meer personages als *interruptor*, etc. naast een ander personage, uit een conflict, of uit welk overig compositiekenmerk ook) wordt hier door dit lachwekkend element tenminste nog enigszins vergoed. Voor de rest gebeurt er in *Metken Bouwens en Slimmen Diel* (1N3) namelijk maar bitter weinig.

De boer uit Plomperdyen gaat in *Wel Gemanniert* (1N6) op zijn beurt eveneens gretig in op het verzoek om de dorpen uit zijn vaderland en hun bewoners op te sommen. Het vervolg van dit niet compleet bewaard gebleven spel bevat ongetwijfeld nog meer passages die het stempel van de conversatie dragen.

Elders komt het hier beschreven compositiekenmerk hoofdzakelijk naast andere elementen voor. Soms vindt zelfs vermenging van één der compositiekenmerken met de conversatie plaats. Als begeleidend verschijnsel is het natuurlijk onlosmakelijk verbonden met spelen waarin fatrasieke clausverbinding voorkomt, zoals in *Vremdt Bescheedt* (6D2) en *Hanneken Rane* (7 20). Maar ook met het conflict is de combinatie niet uitgesloten. In de opening van *Een man ende een wyf ghecleet up zy boerssche* (1E2) springen de kibbelende echtgenoten van de hak op de tak in hun bespreking van zeer uiteenlopende, veelal absurde onderwerpen, waarbij de inbreng van de één (doorgaans de man) door de ander geridiculiseerd wordt. De reden om in dit geval van een vermenging van conflict en conversatie te spreken is vooral gelegen in het veelvoud van kwesties waarover men, zonder dat deze tot in extenso uitgebeend worden, handelt. Achtereenvolgens hebben de twee het over de naam Han Hannen, over het keren van haringen op roosters, over baarden van vrouwen en katten, etc., etc.. In *Twee rabbouwen* (1OI6) vergezelt de conversatie het compositiekenmerk van de clausbreking. In de uitwisseling van ervaringen, die voor de een als twee druppels water gelijken op die van de ander, putten de beide vagebonden zich uit in opsommingen van bezochte locaties en de listen die zij bedachten om aan hun dagelijkse boterham te komen.

Met een conversatie eindigt ook Van Breughels tafelspel van *Bouwen en Pleun* (3N1). Hier is het Geyltgen die dit element in de compositie van het spel inlast. Zij verhaalt hoe de vriendinnen van één van haar kennisjes de bruidstafel overvloedig met gestolen eetwaar van hun werkgevers stoffeerden. Het hoeft weinig betoog dat het compositiekenmerk zo een welkom middel is om de tekst van een spel op simpele wijze tot een grotere omvang te laten uitdijen:

Geyltgen

Een coopmans meyt ginck met haesten treden	
In den kelder beneden, moer, hoort doch dat,	
Vullende eenen pot uut t'Hollantse botervat,	
t'Welcke sy rat in de bruyloft ghinck senden.	
Noch een ander van onse groote bekenden	(310)
Speelde den behenden int slachters huys.	
Die bracht vele lamsvlees; dit hiet quansuys	
Dat het door abuys hadden geten de honden.	
In de brouwery wert onder de turf gevonden	
Tot dier stonden een moy half vaetgen bier. ⁷³	(315)

4.3.3 Conclusie

Wanneer de handeling in een komisch toneelspel niet gericht is op een verandering in of een bewuste stabilisatie van de verhoudingen tussen de personages, is er, zo luidde ons uitgangspunt, geen intrige. Desondanks (of misschien wel dankzij dit ontbreken) blijken de personages zich tamelijk flexibel ten opzichte van elkaar te kunnen bewegen. Was er – althans in theorie: in het volgende hoofdstuk zullen we zien dat op dit punt uitbreiding gewenst is – in het model van Rey-Flaud slechts sprake van een *sujet*, een *objet* en een *agent*, terwijl van deze functies er in één sequentie hooguit twee tegelijk aanwezig zijn, polylogen zonder intrige worden gekenschetst door een veel grotere diversiteit. Enerzijds kennen we binnen de ongelijke personageverhoudingen *interruptores*, *quaestores* en *contradictores*, anderzijds is er een scala van middelen waarmee relaties van evenwicht tot uitdrukking gebracht worden. Vrij technisch van aard zijn nog de compositiekenmerken *clausbreking*, *parallelclaus* en *fatrasieke clausverbinding*. Het *conflict* en de *conversatie* vertegenwoordigen vormen van handelen in komisch rederijkersdrama zonder intrige waarmee de wijze waarop personages zich tot elkaar verhouden op minder 'kunstmatige' manier tot uitdrukking komt. In vergelijking met sequentieel gestructureerde kluchten verschillen de teksten waarin deze twee verschijnselen zich manifesteren eigenlijk alleen in het ontbreken van een (m.b.v. een *project* tot stand gekomen) duidelijke ontwikkeling. De grens tussen rederijkersklucht en komisch rederijkersdrama zonder intrige is met deze laatste compositiekenmerken uiterst smal geworden.

4.4 Noten

1. Beckerman (1970) definieert het begrip *project* als “the translation of the conditions of the precipitating context through activity towards a future object” (blz. 47). Onder *precipitating context* verstaat hij “all the relevant factors that govern the theatrical segment” (blz. 45). Hummelen (1984b) gebruikt hiervoor de meer beeldende term *krachtlijnenfiguur*.
2. Leendertz 1899-1907, blz. 186.
3. VGD 1899, blz. 4. Mogelijk gaat achter dit spel een seksuele metaforiek schuil. De auteur van *Coster Johannes* (10G18) bedient zich namelijk wanneer hij Boerdelyck Geck verwijtend tegen het titelpersonage laat zeggen: “So sal men u leeren u kaers ontsteeken | Aen myn wyffgens lantaern tot eeniger spacy” (Kruyskamp 1950b, blz. 40) van eenzelfde beeld.
4. VGD 1899, blz. 11.
5. “Si l'on refuse de considérer la dialogue comme un véritable genre (...) en alléguant la brièveté de son existence et la difficulté de réduire ses exemples à l'unité, ne peut-on au moins voir en lui une étape importante de l'évolution qui conduit le théâtre de création populaire du monologue à la farce ou à la sottie?” (Aubailly 1972, blz. 200).

6. Het is Aubailly die de term 'procédé de structure' introduceert voor de begrippen die in het navolgende besproken worden. Een definitie ervan geeft hij niet.
7. De aantekeningen van Manfred Pfister (1977) over monoloogtendenzen in dialogen sporen grotendeels met die van Aubailly. Waar de laatste het t.a.v. de Franse *dialogue* heeft over *fractionnement esthétique*, daar spreekt Pfister van "vollständiger Konsensus" en "Monolog mit verteilten Rollen" (blz. 183). De omschrijving "beziehungslöser Repliken, deren Sprecher voneinander nur wenig oder keine Notiz nehmen und aneinander vorbeireden" (idem) doet denken aan Aubailly's procédé *redoublement*. Verder onderscheidt Pfister "gestörter Kommunikation" waarbij "zwischen den Dialogpartnern kein oder ein stark gestörter Kanal besteht" (blz. 182-183). Verderop zullen we dit verschijnsel als fatrasieke clausverbinding leren kennen. Tot slot voert Pfister als vierde monoloogtendens "die Dominanz einer Figur" (blz. 184) aan. Daarmee doelt hij indirect op de diverse vormen van functionele spreekbeurtverdeling, waarbij het optreden van het ene personage ondergeschikt is aan of mogelijk gemaakt wordt door dat van het andere personage.
8. Cohen 1949, blz. 21.
9. Vgl. Aubailly 1972, blz. 204-206. Het verschijnsel *staccato-style* zelf wordt door hem na de procédés *fractionnement* en *redoublement* besproken, aangezien het naar zijn mening tot de meest verfijnde vorm van een dialoogstructuur aanleiding kan geven: "pour pouvoir développer toutes les possibilités du 'staccato-style', il fallait avoir effectué toutes les recherches de mise en scène précédentes" (blz. 250). Logisch gezien ligt de *staccato-style* echter veel dichter tegen het procédé *fractionnement esthétique* aan. Bovendien slaagt Aubailly er niet in het bewijs te leveren, dat dit stijlmiddel inderdaad een laat stadium in de ontwikkelingsgang (zo die überhaupt al aanwijsbaar is) van de dialoog vertegenwoordigt. Daarom bespreken wij het fenomeen van de *staccato-stijl* als onderdeel van het procédé clausbreking.
10. Aubailly 1972, blz. 251.
11. Vgl. Aubailly 1972, blz. 252-264.
12. Aubailly 1972, blz. 208.
13. Vgl. Aubailly 1972, blz. 209-217. De speciale functie van een eerst door Aubailly als *interruptor* betiteld personage is reeds onderkend door Van Eeghem (1937), die de Legwercker (tapijtwever) in de proloog van *De bervoete bruers* (1H1) als 'onderbreker' (blz. XIX) karakteriseert.
14. Vgl. Aubailly 1972, blz. 216.
15. Lebègue (1961, blz. 195) wijst evenwel op een drietal plaatsen waar een als *interruptor* karakteriseerbaar personage wel degelijk tot het publiek spreekt, terwijl hij verder niet in de handeling van het spel ingrijpt. Het betreft de *Farce du Gaudisseur et du Sot*, de *Farce du Povre Jouhan* en de *Veterator, alias Pathelinus*. Laatstgenoemd spel is een neolatijnse vertaling (1512) door Alexandre Connibert van de beroemde *Farce du Maître Pierre Pathelin*.
16. Vgl. Aubailly 1972, blz. 219.
17. Hoewel we ons in deze studie niet al te zeer bekommeren om incidentele, voor compositie of structuur van de spelen minder belangrijke *komische procédés*, zou het interessant zijn te onderzoeken welke ervan in delectatief toneel de boventoon voeren. Stellig bestaan er tussen bepaalde compositiekenmerken en komische procédés typische verhoudingen. Dit geldt bijv. voor *correctio* in het optreden van een *contradictor* of voor 'verkeerd taalbegrip' (*fausse compréhension du langage*) in scènes die het stempel van rolverdubbeling dragen.

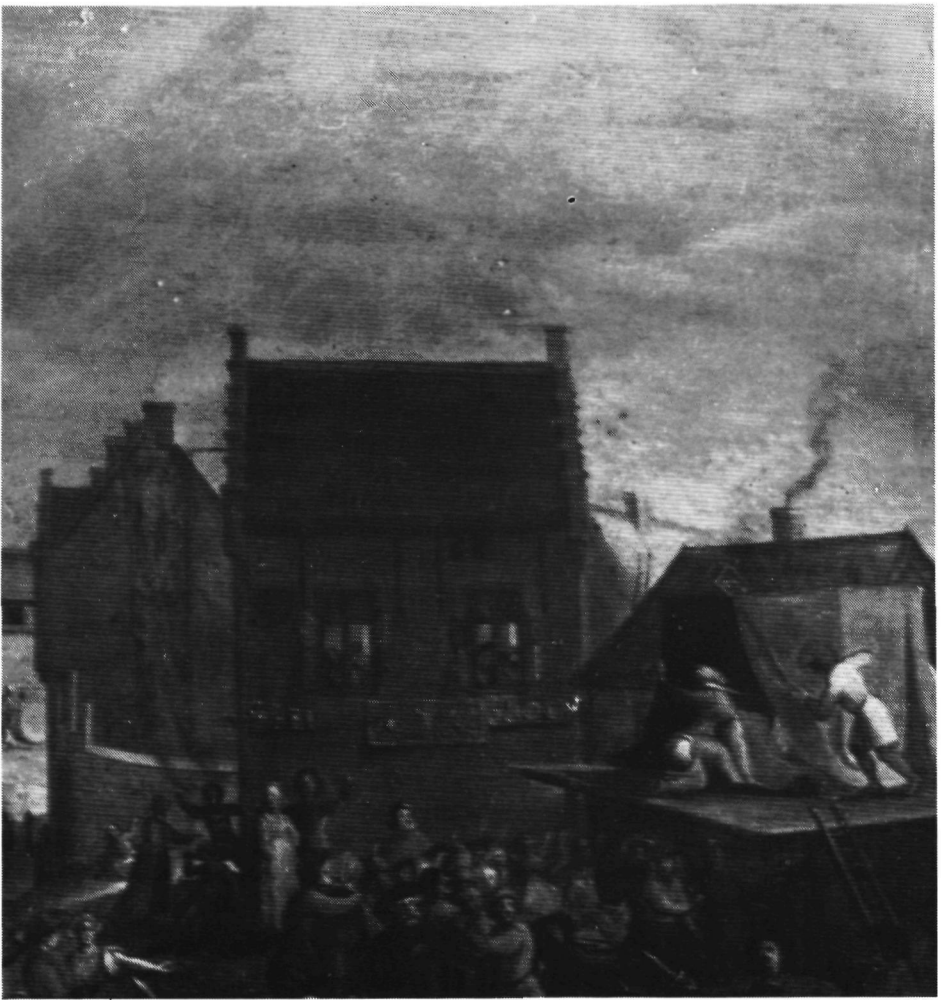
Als *komisch procédé* bestempelen we iedere lachwekkende (reeks van) gebeurtenis(sen) die zich niet als compositie- of structuurkenmerk van een toneelspel manifesteert. Komische procédés treffen we doorgaans uitsluitend in kleine teksten aan en zijn in een analyse vrij gemakkelijk vanuit de opeenvolging bestudeerbaar. Compositie- en structuurkenmerken zijn bepalend voor de wijze van handelen in grotere delen van spelen of in een spel als geheel. Zij kunnen daardoor (zoals bij de bespreking van de theorie van Rey-Flaud reeds bleek, maar dit geldt evenzeer voor de door Aubailly geïntroduceerde noties) uitsluitend vanuit het samenstel onderzocht worden. (Zie voor de termen *opeenvolging* en *samenstel*: Grootes 1973, blz. 102-104.)

18. Vgl. Maxwell 1946, blz. 44, n. 8 en Aubailly 1972, blz. 222.
19. Aubailly 1972, blz. 222.
20. Vgl. Aubailly 1972, blz. 228-230.
21. Vgl. Aubailly 1972, blz. 230-236; Knight (1965, blz. 149) beschouwt een dergelijke correctie als een verbaal-komisch procédé. De rhetorica zou hier volgens Lausberg (1960) van *correctio* spreken: "die Verbesserung einer eigenen Äusserung, die als unpassend vom Redner selbst erkannt wird oder vom Publikum vielleicht als unpassend angesehen werden könnte" (I, blz. 386). De gecorrigeerde uitlating zelf heeft veelal een licentieuus karakter (*licentia*; vgl. idem, blz. 367).
22. Leroux de Lincy 1837, blz. 9.
23. Erné (1982) beschouwt dit kenmerk in de spelen van Gent (1539) als typerend voor *homogene paren*: "Deze *homogene paren* spreken een monoloog als dialoog en houden dat vaak lange tijd ononderbroken vol. (...) Het optreden van zo'n paar kon lange monologen voorkomen en het mogelijk maken, een tweespraak tussen hoofdpersoon en helper als spel van drie personages te schrijven" (blz. 25). In hoofdstuk 6 zal worden beargumenteerd waarom wij het begrip *homogeen paar* ruimer willen opvatten dan Erné. Om misverstanden te voorkomen zullen wij daarom personages die het compositiekenmerk van de clausbreking benutten hier niet als *homogene paren* betitelen.
24. Vgl. Van Vloten 1877, blz. 198. Men zij er bij dit citaat op gewezen dat de corresponderende passage bij Van Vloten in vrij grote mate afwijkt van de tekst in boek I van *Trou moet blycken*. Van Vloten heeft zich voor zijn uitgave namelijk gebaseerd op de paralleltekst van het spel in de inmiddels vermist geraakte Verzameling Verhee.
25. In beide dialogen uit de verzameling Theysbaert geeft een der personages te kennen dat een omstandige aanprijzing van het present, voorafgaand aan de aanbidding, voorwaarde is. Zou zij achterwege blijven, dan verliezen present zowel als schenkers hun eer. In *Ghewonelicke Vruecht* (1E1) luidt de overeenkomstige passage: "Bediet dees mespel op den coninc snel. | Of anders, al es u gifte schone, | Si es niet waert een boone" (Leendertz 1899-1907, blz. 184).
26. Leendertz 1899-1907, blz. 195.
27. Lyna 1932, blz. 52-53.
28. Van Vloten 1872, blz. 116-117.
29. Van der Laan 1930, blz. 144.
30. Van der Laan 1930, blz. 152.
31. Van Leuvensteijn 1985, II, blz. 245-246.
32. Het geciteerde openingsfragment uit *Lys en Lippen* (1OG10) treffen we, met slechts gering tekstverschil maar met een afwijkende clausverdeling, eveneens aan in *Goosen Taeyaert* (1OG3), terwijl hetzelfde opgaat voor de eerste vier verzen van *Lysgen en Jan Lichthart* (1OG12) en *Lyss en Jan Sul* (1OG13).
33. Kruyskamp 1950a, blz. 64.

34. Van der Laan 1938, blz. 28. De proloog bij *Tielebuys* (1OG14), het esbattement dat als naspel bij Jan van den Berghe's *Wellustige Mensch* (1OA6) op 24 juni 1592 te Haarlem door de rederijkers van *Trou moet blycken* gespeeld, voegt aan deze aanbeveling nog toe: "Wilt u gelt liever voor den armen spaeren ¶ Dan voor den pickaerts subtyl van sinnen" (Boek A, f87v).
35. Vgl. *Den Lust-hof van Rethorica*, Leyden 1596, blz. 147 en 151.
36. Vgl. Lammens-Pikhaus 1985-1986, I, blz. 34-46, m.n. blz. 39.
37. Van Eeghem 1937, blz. 34.
38. Van Leuvensteijn 1985, II, blz. 114-115.
39. Vgl. Aubailly 1972, blz. 217-219.
40. Vergelijkbare simultaneïteit treffen we aan in *De dryakelprouver* (1B13) en *Het verijdelde huwelijk* (1F3).
41. Vgl. Hummelen 1958, blz. 382.
42. Vgl. Hummelen 1984, blz. 134. Zie voor de term *verspringend perspectief*: Esbattement 1967, blz. 54. Het slot van *De bedrogen minnaars* (1L1) wijkt af van de situatie die we in *De luystervinck* (1OG8) aantreffen. De Platynwachter en de zot Subtyl Bedyeden fungeren hier weliswaar eveneens als *interruptores*, maar na hun onderbreking wordt de hoofdhandeling in de vorm van een pantomime voortgezet.
43. Leendertz 1899-1907, blz. 191.
44. Muller-Scharpé 1899-1920, blz. 199-200.
45. Hummelen (1982) definieert een passage met *parallelclausen* als een scène waarin "twee personages tussen wie (nog) geen relatie bestaat, tegelijkertijd op het toneel aanwezig zijn en beurtelings (een deel van) hun monoloog uitspreken" (blz. 14). Tevens geeft hij een verklaring voor het feit dat de personages elkaar tijdens het uitspreken ervan niet opmerken. De personages "treden als het ware elk op in een eigen gespeelde ruimte, die pas bij de dialoog met de ruimte van de ander fuseert. Dit houdt stellig verband met het feit dat het bij de rederijkers ook mogelijk is personages die inderdaad in twee totaal verschillende gespeelde ruimtes verkeren – in twee verschillende landen bijvoorbeeld – in een passage met parallelclausen op het toneel te zetten" (blz. 14-15).
46. Degroote 1960, blz. 166.
47. Daan 1937, blz. 6-7.
48. Laatstgenoemd verschijnsel is uiteraard meer omvattend dan hetgeen waarop wij bij parallelclausen doelen. Het optreden van de luistervinck in het gelijknamige spel (1OG8), hier onder de noemer van *interruptor* besproken, zou bijv. een tweede vorm van simultaneïteit vertegenwoordigen.
49. Zie voor de herkomst van de naam van dit personage: Van Lessen 1932, blz. 91-95.
50. Een partiële fatrasieke clausverbinding treffen we ook aan in het gesprek van de twee rabauwen met de dove vrouw in *De schuyfman* (1OG16).
51. Lyna 1932, blz. 35.
52. Lyna 1932, blz. 42.
53. Muller-Scharpé 1899-1920, blz. 239.
54. Van Leuvensteijn 1985, II, blz. 276.
55. Hetzelfde verschijnsel kenmerkt ook het begin van *Broer Jan en Pater Joost* (1OK6) en Jan van Houts *Heer Feit en Vrouw Slinge* (2 15). In het eerste spel valt Broer Jan na een taferel met Suster Griet in handen van een stel lansknechten, wier aanwezigheid al eerder in een scène-apart kenbaar was gemaakt. Nog duidelijker treffen we het fenomeen aan in de tweede tekst, ware het niet dat het toneel-karakter ervan betwijfeld moet worden. (Het voldoet niet aan de voorwaarden die in hoofdstuk 1 op dit punt ge-

formuleerd zijn.) Vrouw Slinge en Coït belooeren Heer Feit en Lege, terwijl de mannen omgekeerd hun bespiedsters afluisteren. Wanneer Vrouw Slinge tenslotte al haar moed verzamelt om het vertrek van Heer Feit te betreden, schrikt zij hevig van hetgeen zij er aantreft. Waarvan zij precies zo ontstelt weten we niet, want juist op deze plaats breekt de tekst, waarvan ook het begin al ontbrak, af.

56. Zie voor een bespreking van het conflict in komische dialogen ook Hüsken 1983a.
57. Leendertz 1899-1907, blz. 192.
58. Vgl. Tydeman 1978, blz. 6-9.
59. Van Eeghem 1937, blz. 31-32.
60. Mogelijk schuilt achter de verwijzing naar een haring een (obscene) bijbetekenis die ons eeuwen later ontgaat. Een tweede voorbeeld. Het 'wyf' in *Een man ende een wyf ghecleet up zy boerssche* (1E2) informeert op de uitlating van haar man "Ic mach altemet den harync ghekeert hebben" spottend: "Waer, int cloostere?" (Leendertz 1899-1907, blz. 187)
61. Vgl. Lammens-Pikhaus 1985-1986, II, blz. 296-346.
62. Vergelijk voor een aantal tafelspelen buiten het komische toneel met dezelfde eigenschap: Lammens-Pikhaus 1985-1986, II, blz. 301-306.
63. Vgl. Vanderheijden 1930, blz. 239-240 en Lammens-Pikhaus 1985-1986, II, blz. 334-335.
64. Vgl. Lammens-Pikhaus 1985-1986, II, blz. 310-313.
65. Muller Scharpé 1899-1920, blz. 241.
66. Alleen uit de door Van Eeghem uitgegeven verhalen naar aanleiding van drie, in de ogen van de overheid, uiterst schandaleuze spelen, weten wij dat de Opgeblasen Sot het type van de 'medecyn' representeerde. Uit de tekst van het spel zelf blijkt dit nergens (vgl. Van Eeghem 1937, blz. 87).
67. Van Eeghem 1937, blz. 54.
68. Van Eeghem 1937, blz. 60.
69. Het tafelspel van *Drie sotten* (1H3) behoort, mede op grond van deze afsluitende passage waarin de personages hun bovenkleed afleggen, tot het genre van de *sottie*; als zodanig is het voor de Nederlanden enig in zijn soort. Aubailly (1972) herkent in een dergelijke kostuumwisseling een element waarin de *sottie* zich van de *farce* onderscheidt en zich daardoor tevens nadrukkelijker als een apart genre profileert. In de *farce* "le costume n'est qu'un élément qui sert à préciser la personnalité mais surtout l'appartenance sociale et la fonction dramatique du personnage. Il n'a donc qu'un rôle secondaire bien qu'il soit nécessaire à la compréhension de l'action à laquelle il est subordonné. Dans la *sottie*, au contraire, le costume est signifiant en lui même jusque dans ses moindres détails; plus qu'à déterminer les personnages dans leur état — folie feinte, immunisatrice ou folie réelle — il sert à les définir dans leur nature, leur fonction sociale et leurs pensées, et permet d'exprimer un message" (blz. 382).
70. Van Vloten 1872, blz. 120.
71. Lammens-Pikhaus 1985-1986, II, blz. 319.
72. Van Eeghem (1939-1940, blz. 519) veronderstelt dat aan dit tafelspel een ander is voorafgegaan en verwijst ter ondersteuning van die mening naar een vergelijkbaar geval.
73. Van Leuvensteijn 1985, II, blz. 241.



5. De rederijersklucht: sequenties en secties

... a foolish extravagant spirit, full of forms,
figures, shapes, objects, ideas, apprehensions,
motions, revolutions, these are begot in the
ventricle of memory, nourished in the womb
of *pia mater*, and delivered upon the mellow-
ing of occasion. (Shakespeare)

5.1 Verfining van het beschrijvingsmodel

De bespreking in par. 2.3 van Rey-Flauds beschrijvingsmodel voor de Franse *farce* heeft her en der reeds tot enkele noodzakelijke correcties, aanvullingen en verfiningen geleid. Zo hielden we rekening met het mislukken van op touw gezette ontwikkelingen, formuleerden we een expliciet criterium voor de totstandkoming van sectiegrenzen en introduceerden we de elementen C en P als dynamische segmenten binnen het tot dan toe beschikbare instrumentarium. In de eerste paragraaf van het onderhavige hoofdstuk zullen we daar nog het nodige aan toevoegen. Daarbij dringt zich natuurlijk onmiddellijk de vraag op hoe ver we hierin moeten gaan. *Correcties* van oneffenheden behoeven uiteraard geen discussie. Enigszins anders is het daarentegen gesteld met de door ons voorgestelde *aanvullingen*.

Hoewel sommige van de volgende verfiningen stellig minder noodzakelijk zijn dan andere, hebben alle hun bruikbaarheid in de feitelijke analyse van de spelen bewezen. Zonder uitzondering houden zij verbeteringen in ten opzichte van de theorie van Rey-Flaud, in die zin dat zij vooral een *scherper* beeld van de structuur van de spelen dan waartoe het Franse model ons ooit in staat zou hebben gesteld. De precieze afstand die onze 'waarnemingsapparatuur' ten opzichte van het materiaal inneemt, is daarbij uiteraard onmogelijk aan te geven.

Een korte recapitulatie van de theoretische noties uit par. 2.3 lijkt ons, als aanzet tot een beschrijving van de beoogde verfiningen, zinvol.

5.1.1 Recapitulatie

Centraal staat de observatie dat een klucht sequentieel georganiseerd of gestructureerd is, dus minstens één sequentie omvat. Onder een *sequentie* verstaan wij een duidelijke ontwikkeling in de verhoudingen tussen twee of meer personages. Zij resulteert ofwel in een verandering, ofwel in de stabilisatie van hun onderlinge machtsverhoudingen. Kern van de sequentie is het *dynamische segment*: dáár krijgt de feitelijke ontwikkeling, waarop wij doelden, zijn beslag. Het segment dat eraan voorafgaat c.q. erop volgt is statisch van karakter; het ontbreken van één of

meer statische segmenten maakt het nog niet onmogelijk om bepaalde ontwikkelingen als sequentie te kenschetsen. Eén of meer sequenties samen vormen een *sectie*. Binnen de structuur van een spel betitelen we het personage om wie de handeling draait als *héros*. Het desbetreffende personage wordt onveranderlijk met behulp van het symbool α aangeduid. De keuze van een *héros* is tot op zekere hoogte arbitrair. Binnen een sequentie kunnen personages een drietal onderscheiden functies bekleden: die van *sujet*, *objet* of *agent*. Het *sujet* is de centrale persoon; naar diens lotgevallen gaat ook hier de belangstelling van de (ideale) toeschouwer uit. Niet altijd is het *sujet* tevens *héros*; deze laatste figuur behoeft namelijk niet persé overal aanwezig te zijn. Komt van het *sujet* de aanzet tot een ontwikkeling, dan heet zijn opponent *objet*; neemt deze laatste daarentegen het initiatief dan fungeert hij als *agent*. Al naar gelang het *sujet* als overwinnaar of als verliezer uit een ontwikkeling te voorschijn komt, voegen we een plus- resp. min-teken toe aan het symbool dat het dynamische segment in de desbetreffende sequentie vertegenwoordigt. Als dynamische segmenten onderscheiden we de list (F), het misverstand (Q), de *coup de théâtre* (Z) en de confrontatie, uitgesplitst in een verbale (P) en een fysieke (C) strijd. Als statische segmenten kennen we de overwinning (\vee), de nederlaag (\wedge), het conflict (\times) en de verzoening (\oslash). Een of meer personages in de (gezamenlijke) functie van *sujet*, *objet* of *agent* vormen een *pool*. Treedt de een louter in het verlengde van de ander op, dan spreken we van *verdubbeling* ('réduplication'); gaat hij als zijn gelijke te werk, dan kan zich een *poolsplitsing* ('dédoublement') voordoen. Griekse lettertekens symboliseren de onderscheiden functies van de optredende personages: α , β , γ , etc. worden gebruikt voor *sujets-héros* en hun uitsplitsingen; ω , ψ , χ , etc. voor *objet/agent*(koppels). De letters κ , λ , μ , etc. zijn gereserveerd voor hen die als *agent* in een zgn. driepolige klucht optreden: een nieuw, onafhankelijk personage neemt de plaats in van het *objet* (en brengt daarmee, tenzij het oorspronkelijke *objet* als *iudex* aanwezig blijft, tevens een sectiegrens teweeg). Zij die als verdubbeling van een ander personage fungeren krijgen niet een eigen symbool toebedeeld, maar moeten genoegen nemen met een accentteken (eventueel een dubbel accent): α' of ω'' , etc. Met behulp van een pijl wordt aangegeven welke relatie er tussen de personages is: \rightarrow geeft een *sujet/objet*-, $-$ een *sujet/agent*-verhouding weer. Een *sectie* omvat tot slot één of meer sequenties die, afgezien van onderlinge machtswisselingen, door één en dezelfde polaire verhouding tussen personages gekenmerkt worden. De losweking van een der leden uit een verdubbeld koppel, waarna deze zich tegen zijn aanvankelijke bondgenoot keert, impliceert zowel de intrede van een derde pool als een sectiegrens.

5.1.2 Dynamische segmenten

In hoofdstuk 2 is gewezen op de noodzaak het aantal tot dan toe beschikbare dynamische segmenten met twee uit te breiden. Ten einde de soort van ommekeer in of bestendinging van machtsverhoudingen tussen de personages preciezer te typeren leek ons de introductie van de confrontatie, uitgesplitst in een verbale (P) en een

fysieke (C) confrontatie, onontkoombaar. De volgende voorbeelden van aanwezigheid van deze dynamische segmenten in rederijerskluchten spreken voor zichzelf.

In *Een schoenlapper met zyn wyf* (1N4) heeft de man (α) zijn vrouw (ω) met grof geweld tot onderdanigheid gedwongen. Bettken laat het er evenwel niet bij zitten en kondigt aan zich te zullen beklagen bij de pape. Die mededeling brengt de schoenlapper op een idee: als priester verkleed kan hij zijn vrouw namelijk nog een tweede keer een nederlaag toebrengen. Zo lijkt hij er met behulp van een list inderdaad in te slagen Bettkens pogingen tot wraakneming te doen mislukken. Thuis weet de schoenlapper het behaalde voordeel echter niet tot een definitieve zege om te zetten, doordat de vrouw ontkent met haar biechtvader gesproken te hebben. Daarmee brokkelt de aanvankelijk zo zeker lijkende positie van de schoenlapper zichtbaar af. Een laatste fatale nederlaag laat dan ook niet lang meer op zich wachten. Wanneer de man zijn vrouw opnieuw beveelt water te halen, herleeft de oude strijd. Nu resulteert zij evenwel in een overwinning van de vrouw. Een fysieke confrontatie heeft met andere woorden geleid tot een onverbidelijke ondergang van de schoenlapper. In de ons inmiddels vertrouwde notatie ziet de structuur van de twee laatste sequenties van dit spel (bestaande uit de mislukte list van de man, gevolgd door de eveneens falende poging om met geweld toch zijn zin te krijgen) er bijgevolg – althans voorlopig – aldus uit:

$$F - (\alpha \rightarrow \omega). \wedge . / C - (\alpha \rightarrow \omega). \wedge .$$

Ter bestendinging van de ontstane verhoudingen tussen de personages komen persuasieve of fysieke confrontaties frequenter voor dan misverstanden en listen. Om recht te doen aan deze andersgetinte herhalingen is de introductie van de dynamische segmenten P en C dus ook vanuit deze invalshoek juist. Zo hebben Stout en Onbescaemt in het gelijknamige spel van Cornelis Everaert (1B11) door een misverstand overwicht verkregen op tWyf en de Coster. De laatsten menen door duivels op hun huid gezeten te worden wanneer de rabauwen op de zolder van de hooischuur hun minnekozerij met fluitspel en tromgeroffel opluisteren. In paniek nemen de twee gelieven de benen, met achterlating van enkele kledingstukken. Als getuigen van een ongeoorloofde affaire hebben Stout en Onbescaemt zo dus enkele tastbare troeven extra in handen gekregen om de volgende dag tWyf een beloning voor de muzikale omlijsting van haar ontmoeting met de Coster op de koop toe af te persen. Haar blijft nauwelijks enige keus, zodat zij ten tweeden male een nederlaag lijdt.

In een enkel geval is een spel zelfs volledig uit verbale en/of fysieke confrontaties opgebouwd. Niettemin kan in dat geval van een klucht gesproken worden, omdat de handeling er sequentieel in is opgebouwd. *Moorkensvel* (3H3) is een spel dat, buiten de elementen C en P, geen enkele sequentie met een ander dynamisch segment kent. Een al wat oudere vrouw (α) beklaagt zich over haar gerimpelde vel. Een bad met kamille en pappel bereid zou daarin wel eens verandering kunnen brengen. Als dat lukt, vangt ze in de zomer misschien wel een jonge vrijer in haar

netten, dagdroomt ze. De herinnering aan haar overleden echtgenoot doen haar de tranen in de ogen schieten. Tegelijkertijd denkt ze echter aan haar pasgehuwde dochter Geesken (β). Ze zal haar eens een bezoekje brengen en van enkele nuttige raadgevingen voorzien. De dochter is een gemakkelijke leerling; moeders adviezen worden als zoete koek geslikt:

Verbiet hy u wat in eenigher manier:
Dat sult ghy doen driemael oft vier.
Het sy oock krom, oft daer toe slecht,
In gheenem dinghen laet hem recht.
Spreekt hy u eenigh woort te nae,
Soo seght hem dat hem de moordt slae,
Ende seght hem, dat hem den duyvel schende.¹ (65)

Bij thuiskomst van haar man (ω) brengt Geesken de zopas geleerde les aanstonds met succes in praktijk: in plaats van vriendelijke woordjes krijgt hij een snauw en een grauw. Verbouwereerd vraagt hij zijn vriend Reynken (ψ) enige tijd later om advies. Deze raadt hem zijn echtgenote flink af te ranselen en vervolgens in een gezouten paardehuid te binden. Reynkens aanbevelingen missen hun uitwerking niet en Geesken is weldra weer de volgzaam vrouw die zij eerder was. Wanneer de moeder dit tijdens een nieuw bezoek met eigen ogen aanschouwt, ontvlucht zij ijlings het huis van haar dochter, uit vrees om ook in Moorkens vel te belanden. De structuur van het spel kan daarmee (wederom voorlopig) als volgt in geformaliseerde vorm voorgesteld worden:

$$\wedge . P + (\alpha \rightarrow \beta) . \vee . // P + (\beta \rightarrow \omega) . \vee . / C - (\alpha \beta - \psi \omega) . \wedge .$$

Meestal maken sequentieel gestructureerde confrontaties deel uit van een organisatie die ook andere soorten dynamische segmenten omvat. Als middel om een wijziging in de krachtsverhoudingen tussen de personages teweeg te brengen zijn de persuasieve en fysieke confrontatie intussen niet langer weg te denken.

Behalve de toevoeging van de dynamische segmenten C en P kan het beschrijvingsmodel op dit punt verder verfijnd worden dankzij de constatering dat bepaalde ontwikkelingen niet puur persuasief zijn of louter uit een list bestaan, etc., maar het midden houden tussen twee gestalten van de onderscheiden dynamische segmenten. Zo zagen we in *Moorkensvel* (3H3) dat de man zijn vrouw wist te temmen door haar in een paardehuid te hullen. De fysieke confrontatie heeft daarmee tevens eigenlijk iets van een bedriegerij, een list, al overweegt in de desbetreffende sequentie de strijd tussen beide kempfanen. Ten einde de mengeling van twee dynamische segmenten op adequate wijze in een structuurformule te verantwoorden, voegen we de corresponderende minuskel toe aan de majuskel die gebruikt wordt voor 'het dominerende dynamische segment, hier dus: Cf. Waar we in het vorige hoofdstuk t.a.v. polylogen zonder intrige een persuasieve confrontatie opmerkten die geleidelijkaan in de richting van een fysieke confrontatie bewoog, kunnen we

soortgelijke ontwikkelingen in rederijerskluchten nu dus op eenvoudige wijze in een notatie tot uitdrukking brengen: Pc.

Zouden we onze 'waarnemingapparatuur' wat minder scherp instellen, dan zou ook met de constatering kunnen worden volstaan, dat dynamische segmenten bijv. niet onveranderlijk uit een zuiver verbale confrontatie (P) bestaan, maar ook trekken van een list kunnen vertonen. Een verfijning in deze richting blijft evenwel onontkoombaar in de volgende gevallen. Niet zelden wordt een *sujet* namelijk in zijn poging een *objet* met behulp van een list te verschalken op zijn beurt, maar dan natuurlijk wel in dezelfde sequentie, door het belaagde *objet*, die daarmee dan *agent* wordt, met gelijke (of andere) munt betaald. (Rey-Flauds oorspronkelijke notie van actieve tegenover passieve handelingen blijkt als gevolg van deze toevoeging nog in hogere mate onhoudbaar dan wij in hoofdstuk 2 al vermoedden.) Dit laatste maakt het noodzakelijk om de pijl, gebruikt ter indicatie van de precieze verhouding tussen de personages (*sujet/objet* of *sujet/agent* resp. — of —), te verdubbelen: =. Voorop plaatsen we het symbool voor het dynamische segment dat door het *sujet* ingebracht wordt, bijv.: $Pf + (\alpha = \omega)$. Illustratief voor een dergelijke gecompliceerde situatie in een rederijersklucht is *Crimpert Oom* (1P9). Het titelpersoonage (α) meent zijn knecht Simpel Schalck (ω) te grazen te nemen door hem 99 ducaten toe te werpen, in de stellige overtuiging dat deze er, als beloning voor zijn ijverig bidden, niet één minder dan honderd van de Heilige Maagd zal accepteren. De knecht bedriegt zijn meester door het geld toch aan te nemen: die ene ducaat houdt hij wel van Maria tegoed. De streek die Crimpert Oom zijn knecht meende te leveren mislukt m.a.w. (in één en dezelfde sequentie) als gevolg van de tegemaatregel van Simpel Schalck. Anders geformuleerd: de ontwikkeling, door Crimpert Oom in gang gezet, komt pas tot een eind na de (in de handeling van Crimpert Oom zelf al geïmpliceerde) reactie van Simpel Schalck. In de structuurformule van het spel wordt het dynamische segment waarin dit alles zich voltrekt aldus weergegeven: $fF - (\alpha = \omega)$. Het min-teken geeft, zoals gebruikelijk, de ongunstige afloop van de sequentie voor het *sujet* aan.

Een tweede voorbeeld levert *Een crysman die eens buermans paert steelt* (1J3). Het spel opent met een monoloog van een berooide huursoldaat (ω) die zijn oog heeft laten vallen op het paard van een herbergier (α). Mocht hij erin slagen zich van het dier meester te maken dan zou in één klap zijn ellende tot het verleden behoren. Achter een pul bier gezeten beweert de krijgsman een schitterend paard te hebben. Voor een daalder verzekert hij zich van de hulp van zijn gastheer bij de verkoop ervan. In de nacht haalt hij het bezit van de waard uit de stal en leidt het in de wei. Al vroeg in de volgende morgen bereiden de twee mannen zich voor op hun reis naar de paardenmarkt in de stad. Voor de krijgsman komt het er nu op aan: de nachtelijke diefstal kan immers pas dan succesvol genoemd worden, wanneer hij de herbergier het idee uit zijn hoofd gepraat heeft, dat het dier uit zijn schuur gestolen is. In de sequentie waarin dit alles plaatsgrijpt is de tweezijdigheid van de handeling opnieuw als het ware van tevoren ingebouwd: $\vee . pF - (\alpha = \omega) . \wedge$.

Het esbattement van *De beeltsnyder* (1OK5), waarvan ons slechts enkele door Willem Kops in de 18e eeuw afgeschreven fragmenten resten (boek K van *Trou*

moet blycken is, sinds Van Vloten er halverwege de vorige eeuw een tweetal spelen uit publiceerde, vermist), bevat eveneens twee sequenties die moeilijk anders dan met behulp van een dergelijke dubbele karakteristiek omschreven kunnen worden. Beide onderscheiden typen van verdubbeling van het dynamische segment blijken aanwezig. De schilder Plagger (ω) en zijn vriend, een beeldsnijder (χ), beklagen zich wederzijds over de slechte conjunctuur; schuld daarvan is de hand over hand toenemende Reformatie: "Wout eens weder papan worden, ons cunst sout ick wel goet menen".² Scheele Griet (ψ), vrouw van de schilder, schroomt er onder deze omstandigheden blijkbaar zelfs niet voor om een betaald rendez-vous met een zekere Kinckel (α) te beleggen, maar dat gaat Plagger toch te ver. Om zowel het aanlokkelijke financiële voordeeltje te behalen als de eigen eer te behouden zal de vrouw haar minnaar m.b.v. een list van zich af moeten schudden. De passage waarin deze laatste gebeurtenis haar beslag krijgt is bewaard gebleven. Zo weten we dat de list waarvan de vrijer het slachtoffer wordt, feitelijk plaatsvindt dankzij een *coup de théâtre*, de onverwachte binnenkomst van Plagger: Fz. Ook het volgende fragment kent de hier bedoelde verdubbeling van het dynamische segment. Kinckel is blijkbaar niet gevlucht, maar heeft zich tussen enkele beelden verdekt opgesteld. Hem als heilige Philibert toesprekend, onderwerpt Plagger Kinckel vervolgens aan de vernedering om met een laag vernis besmeurd te worden. Toch ziet de laatste nog kans wraak te nemen. Wanneer Plagger twee lelijke tanden uit de mond van de heilige wil trekken, hapt hij namelijk stevig toe en laat niet meer los. In de onderhavige sequentie is dus sprake van een handeling die van twee kanten komt: $cF + (\alpha \approx \omega)$. Aangezien de dominerende handeling van de kant van Plagger (ω) komt, volgt majuskel F hier op minuskel c. Doordat de Beeltsnyder even later als vredestdichter sussend optreedt, krijgt het dynamische segment in deze sequentie uiteindelijk toch een enigszins ander aanzien, namelijk: $cF(\alpha - \chi - \omega)$. Met deze laatste correctie lopen we evenwel vooruit op een verfijning van het beschrijvingsmodel, die eerst in par. 5.1.4 besproken zal worden.

5.1.3 Statische segmenten

Van de negen spelen, geschreven door Cornelis Everaert, die wij tot het komische rederijersdrama rekenen, openen er maar liefst zes met een monoloog. De lengte van deze alleenspraken varieert van $13\frac{1}{2}$ tot $31\frac{1}{2}$ versregels. Soms is aanstonds duidelijk dat de spreker, ondanks het moedige voornemen om daaraan iets te veranderen, ten opzichte van één of meer andere personages de rol van onderdrukte partij speelt. Zo begint 't *Wesen* (1B3) met de ontboezeming van een man die zijn vrouw weliswaar lief heeft, maar haar temperament verfoeit wanneer zij zwanger is. *Stout ende Onbescaemt* (1B11) vangt aan met een hevig naar sex hunkerend Wyf. De knecht in *De dryakelprouwer* (1B13) is gevlucht voor de sterke arm van de wet en heeft honger. Alle drie de spelen beginnen dus met een segment \wedge . *De niche* (1B35) opent als enige van het zestal met een segment in majeur (\vee). De twee resterende kluchten voeren juist een personage ten tonele waarvan men noch het

een noch het ander kan beweren. Zo neemt in *De vigelie* (1B5) een dronken man zich voor niet te zullen ingaan op de te verwachten amoureuze avances van zijn vrouw. Immers: "Alst bolleken vul es therte ruste begheert".³ Het titelpersonage van *De coopman die vyf pondt groote vercuste* (1B7) weet weliswaar dat het hem moeite kost het hem verschuldigde geld van zijn debiteuren los te peuteren, hij is er anderzijds niet te beroerd voor om hen daartoe tot het einde van de wereld te achtervolgen. Van een conflict (×) is in beide spelen nog geen sprake; en als een verzoening (Ø) kan het begin ervan toch ook niet gekenschetst worden. De tot zover beschikbare categorieën voor de beschrijving van statische segmenten schieten dus tekort in de typering van de openingssegmenten in kwestie. De invoering van een nieuwe 'morfologische' inkleuring van het statische segment lijkt daarmee gewenst. We stellen voor, deze tamelijk neutrale aanvangssegmenten met behulp van het teken # weer te geven.

Een tweede aanpassing van de theorie inzake statische segmenten heeft betrekking op het onopgelost blijven van een in gang gezette ontwikkeling. In feite blijft de handeling steken in een van lieverlede statisch geworden patstelling, die aan de oorspronkelijke uitgangssituatie nauwelijks iets heeft veranderd. (De grens tussen komisch toneel met of zonder intrige wordt er, wanneer zulke sequenties in één spel veelvuldig voorkomen – het zij toegegeven – tamelijk smal door.) Bijgevolg is er ook geen sprake van overwinnaar of slachtoffer en moet ook het plus- of min-teken bij het dynamische segment achterwege blijven.⁴ De eerste sequentie van *De katmaecker* (10A9) toont een dergelijke verhouding. Na een gesprek tussen dronkaard Heyn en smulpaap Roel over de geneuchten des levens en de wijze waarop vrouwen er steeds weer in slagen mannen het genot ervan te vergallen, volgt (in schrill contrast met deze bittere woorden) een demonstratie van de werklust van twee niet nader omschreven vrouwen. Zij trachten Heyn, die ieder moment vader kan worden, aan het verstand te brengen dat het hoog tijd wordt om de vroedvrouw te waarschuwen. Om er zeker van te zijn dat hij die lange weg niet tevergeefs zal afleggen, wil de onnozele hals eerst echter zijn nieuwgeboren kind zien. Natuurlijk kunnen zij die eis niet inwilligen:

En sout men u kint laten sien, eert geboren is?
Loopt toch om tvroetwyf; wy hebbens verlingen.

Heyn

Sou sie tkint met haer bringen,
So en hoerde ic myn dagen noyt sulcken spot.

(195)

Die eerste

Gaet ghy slechtts omt tvroetwyf.

Heyn

Ic en sal, wyl Godt!
Meendy my also die blauwe hoyck om te hangen?
Coom, gaen wy, Roel!⁵

Beyde binnen.

Opgelost is de op een misverstand gebaseerde confrontatie daarmee allerminst.

(Om precies te zijn moeten wij noteren: qPc, te weten een verstrengeling van beide vormen van verdubbeling van het dynamische segment. In woorden uitgedrukt betekent deze lettercombinatie dan: tegenover een persuasieve confrontatie, door *agents* beheerst en uitlopend op een fysieke confrontatie, staat een misverstand van de zijde van de *sujets*.)

Op uitgebreide schaal treffen we dit nieuwe statische segment, waarvoor we het symbool = introduceren, aan in een spel dat, kort nadat het titelpersonage ten tonele is verschenen, eigenlijk één groot *quiproquo* is: *De preecker* (1OG1). Het esbatterment in kwestie doet ons tevens beseffen dat er twee soorten van misverstanden zijn: enerzijds die welke buiten de invloed van enig personage om ontstaan, anderzijds die welke bewust door een van beide partijen in het leven geroepen, dan wel in stand gehouden worden ter bereiking van een eigen voordeel. (Deze laatste vorm van het misverstand gaat dan ook steeds samen met het element F; nemen we een iets grotere afstand in acht, dan zouden we ons zelfs weer tot F kunnen beperken.) Het bedoelde 'listige' misverstand treffen we aan in 't *Calf van wondere* (1J2), waar de Waert de als kalf herdoopte boer Steven aan diens vrouw Truye verkoopt om het door haar te laten slachten. Behalve de inmiddels weer nuchter geworden boer laat dus ook de boerin zich door de loze waard 'beleuren'. Het misverstand wordt tegelijkertijd als list uitgebuit: Qf. Ontbreekt iedere opzet daartoe aan beide kanten (zoals in *De preecker* (1OG1)), dan blijft het bij het enkelvoudige dynamische segment Q. Het misverstand overkomt beide partijen dan als het ware, zonder dat zij dat zelf in de gaten hebben.

Terug naar *De preecker* (1OG1). Een waard, Jan (α) genaamd, roept zijn vrouw Lyse (β) ter verantwoording voor haar handel en wandel van de afgelopen dag. Zijn aanvankelijke wantrouwen en agressiviteit jegens haar verdwijnt wanneer hij verneemt dat zij als beloning voor het collecteren ten behoeve van een Dominicaan (ω), die het dorp jaarlijks bezoekt, een big gekregen heeft. De stemming van de man wordt door dat bericht misschien zelfs wel wat al te vrolijk: "Al vergaet ghy u wadt by hem, ick soude niet wesen gram".⁶ Uit dank noemt de boer het varken Preecker. Een jaar verstrijkt al eer de geestelijke het dorp opnieuw met een bezoek vereert. Hij neemt zijn intrek bij Jan en Lyse. Tot haar schande ontdekt de boerin echter dat ze geen vlees meer in huis heeft. Haar rest maar één mogelijkheid: hun Preecker zal er het leven bij inschieten. Bij toeval vangt de geestelijke alleen deze laatste mededeling op en meent dat het hem geldt. In paniek vlucht hij daarom het varkenshok in. Daarmee is een langdurig en bij tijd en wijle zeer vermakelijk misverstand in gang gezet, dat, tot aan het moment waarop de monnik de benen neemt, en los van het belezingsstafereel door een Prochiaen (χ) en een Coster (λ), feitelijk nergens tot een oplossing komt: $Q(\alpha\beta - \chi\lambda - \omega) = .$

5.1.4 Personagefuncties

Rey-Flaud bespreekt in de paragraaf die handelt over de "Farce à trois pôles" twee spelen: *Maistre Pierre Pathelin* en de *Farce du Pasté et de la Tarte*.⁷ In het eerste

geval intervenueert een herder in de verhouding tussen het titelpersonage en lakenkoopman Guillaume door, nadat Pathelin tot driemaal toe de handelaar bedrogen heeft, op zijn beurt de advocaat beet te nemen. Rey-Flaud beschouwt deze laatste handeling als een daad van een als derde pool opererend personage.⁸ De tweede *farce* figureert in dit kader omdat een der leden van een koppel zich losrukt uit de band met zijn oorspronkelijke bondgenoot en zo een nieuwe, derde pool vormt. Een meer grondige doorlichting van het begrip *pôle* lijkt, gezien de uiterst sumiere theoretische reflectie hierover bij de Française, niet ondienstig.

Als summum van een ingewikkelde *farce*-structuur schijnt Rey-Flaud die spelen te beschouwen waarin drie polen aanwijsbaar zijn. Rederijerskluchten blijken echter ook wel meer dan dat aantal polen toe te staan. Voorbeeld van dit laatste is het esbattement van *Hanneken Leckertant* (1OG17). De klucht opent met een korte scène, die de weelderige omstandigheden schetst waarin het titelpersonage (α) verkeert. Zijn moeder Goey Vrou Veughe (β) loopt hem met de meest uiteenlopende heerlijkheden letterlijk achterna. Geheel anders vergaat het Lippen Loer (γ), die door Vrecke Webbe (ω) stevig onder de knoet gehouden wordt. Met enige moeite, en niet dan nadat hij eerst enig gesol heeft moeten doorstaan, slaagt Lippen er in enkele happen van Hannekens 'witmoes'-pap te bemachtigen. Zijn vriend doet hem, nadat zij a.h.w. vrede gesloten hebben, een idee aan de hand om eveneens aan zulke uitgelezen spijzen te geraken. Dit laatste gegeven kondigt nieuwe verwickelingen aan en sluit de eerste sequentie af. Na de, weinig kwaadardige, onderlinge strubbelingen in de eerste sequentie treden de kinderen in de tweede als koppel op. Daarmee heeft zich een eerste poolwisseling voltrokken. *Objet* wordt nu Lippens moeder. Hanneken adviseert Lippen om een ernstige ziekte te simuleren, die slechts door toediening van lekkernijen genezen kan worden. De list slaagt: bij het zien van haar van pijn krimpende zoon, laat Vrecke Webbe door Hanneken een kwakzalver halen. Onderweg informeert de jongen Mr. Jan Leurequack (δ) over Lippens 'kwaal' en haalt hem over zich bij hun bedriegerij aan te sluiten. De kwakzalver schrijft Lippen vervolgens inderdaad de meest delicate spijzen voor. Op aanraden van Goey Vrou Veughe nodigt Vrecke Webbe de meester uit om ook wat van de dis te nemen: de overwinning is daarmee compleet. Plotseling dient zich wederom een poolwisseling aan. Jan Leurequack stelt Lippen namelijk voor om 'berckestruyven' te laten bereiden. Enthousiast haakt de knaap daarop in, maar het gerecht in kwestie blijkt uit stokslag te bestaan. Zo raakt de jongen eens en voor altijd genezen; hij verlangt zelfs weer naar zijn oude, eerder zo verfoeide kostje: bonen. Op zijn instigatie geeft Jan Leurequack echter ook Leckertant 'berckenstruyff' te eten. Met deze laatste handeling is tevens de oplossing van het koppel Lippen/Hanneken een feit. Wanneer Goey Vrou Veughe haar zoon hoort krijsen, jaagt ze de kwakzalver met 'vuystloock' en 'stockvis' de deur uit. Samen-vattend kent *Hanneken Leckertant* (1OG17) nu tenminste vier verschillende polen, die in zeer afwisselende samenstellingen optreden: $\alpha\beta$, γ , δ en ω .

Een verdere vergroting van het aantal polen dient zich aan wanneer we een derde personage als *iudex* een verzoening of als *katalysator* een twist tussen strijdende groepen zien bewerkstelligen. In dat geval is er zelfs sprake van een gelijktijdige

aanwezigheid van drie polen binnen één sequentie, een verschijnsel waaraan Rey-Flaud in haar beschrijvingsmodel voor de *farce* in het geheel geen aandacht schenkt. Mèt de erkenning van de eigen plaats van een min of meer zelfstandig opererende tussenpersoon in de intrige van een klucht, is tevens de noodzaak aangegeven om onderscheid te maken tussen verschillende soorten van 'derde' polen. Enerzijds zijn er de (onpartijdige) aanstichters en scheidsrechters van ontwikkelingen binnen een sequentie, anderzijds zijn er (partijdige) personages die, steeds in de binaire oppositie van *sujet/agent*, een actieve rol in het spel vervullen. De laatste categorie heeft Rey-Flaud op het oog. Het aantal gelijktijdig optredende polen is, zoals we zagen, in dergelijke spelen in principe niet tot drie beperkt. De eerste categorie (resultierend in structuren met 'triadische' personageverhoudingen) zouden wij er aan willen toevoegen.

De ingreep van een *iudex* in bestaande personageverhoudingen veroorzaakt, in tegenstelling tot poolwisselingen, geen sectiegrens. Immers, *sujet* en *objet/agent* blijven als zodanig tot dezelfde pool behoren. Een katalysator kan daarentegen ook in een tweepolige situatie optreden. In dit laatste geval verschilt hij nauwelijks van andere 'derde polen'. Vandaar dat het optreden van de 'Dryakelprouver' in Everaerts gelijknamig spel (1B13) een normale poolwisseling tot gevolg heeft: $\wedge .Pc - (\alpha - x) . \wedge . // \wedge .P - (\alpha - \omega) . \wedge .$ Van de twee typen onafhankelijke, in driepolige situaties optredende intermediairs, geven wij een voorbeeld.

Ondanks de adviezen van haar Ghehare (ψ) slaagt tWyf (ω) in Cornelis Everaerts esbattement van 't *Wesen* (1B3) er niet in te achterhalen waarom haar man (α) sinds de geboorte van hun kind geen vinger meer naar haar uitsteekt. Daarom moet de pape (x) er maar eens bij gehaald worden. De volgende morgen ontmoet de geestelijke al vroeg de aangeklaagde man en vraagt hem tekst en uitleg voor zijn abstinentie. Vrouw en Ghehare verschijnen eveneens ten tonele. De man vindt, voor de toeschouwers vrij verrassend, met succes steun bij de Ghehare voor zijn mening dat hij steeds een voorbeeldig echtgenoot geweest is. De vriendin laat tWyf dus deerlijk in de steek. De rol van de pape is intussen beperkt tot het sussen van de verhitte gemoederen:

[De Man]
Ghy weit wel, ghvaerkin, oft waerachtich es. (395)
Noynt en hebben ons twisteghe woorden ontvloghen zeere.
De Ghehare
So me ghehare seght, tes gheloghen heere.
Hy die dat zeyde was hu een lueghene tachtère.
Pape
Ic verdryve allomme, naer mynen vermueghene, lachtère;
Als pastuer bevrydic mynder werden scapen. (400)
tWyf
Wat pays machgher zyn daer zy versceeden slapen,
Man ende wyf, zo wy een poosse ghedaen hebben?⁹

Uiteindelijk boekt de priester resultaat, zodat het spel met een verzoening tussen

man en vrouw afloopt: $P(\alpha\psi - \chi \rightarrow \omega). \emptyset$.

Goet Ront (α) brengt bij de aanvang van *De appelboom* (1OB9) verslag uit aan zijn vrouw Deuchdelyck Betrouwen (β) over de rampspoed die hun boerenbedrijf getroffen heeft: de geit is verdronken, het schaap door een wolf verslonden en de gans in een emmer zemelen gestikt. Ondanks al deze slechte berichten is de vrouw er van overtuigd dat God voor hen zal blijven zorgen: al zijn onze dieren nu dood, we hebben nog altijd de opbrengst van de appelboom, redeneert ze. Maar die wordt door voorbijgangers half leeggeroofd, repliceert de man. Als God wil, zo zal Hij voor iedere gestolen appel er tien voor teruggeven en de boom winter en zomer laten bloeien, spiegelt Deuchdelyck Betrouwen hem op haar beurt weer voor, want: "daermen van Gode vermaent uuyt deuchden || daer is hy selve".¹⁰ Het geleidelijkaan ontstane misverstand, alsmede de verdere ontwikkelingen in het spel, worden aangewakkerd door het daadwerkelijke bezoek van Ons Heer God (χ) aan het onfortuinlijke echtpaar. De wens van Goet Ront is nog uiterst bescheiden:

So bid ick u nu minlyck tot deser spacyen,
Dat ick by uwer genaden ontfaen mach,
Dat mynen appelboom schoon staen mach, (150)
Winters en somers met appelen geladen
Ende wye dat op compt en climt tot mynder schaedn,
Dat hy opten appelboom blyven sitten sal
Tot myn selffs seggen.¹¹

Zo fungeert God indirect als katalysator voor de mislukte pogingen tot diefstal van appelen door Donversaedige (ϕ), Ongereet Leven (χ) en Jonge Lustige (χ') en de dito aanval van Doot (ψ) en Duvel (ω) op de gezondheid van Goet Ront verderop in het spel. Tijdens die gebeurtenissen is dit personage weliswaar niet zelf als derde macht tussen de partijen aanwezig, niettemin is de uitwerking van diens ingrijpen van begin tot eind voelbaar aanwezig. Vandaar dat we het symbool waarmee God in de structuurformule van het spel aangeduid wordt hier tussen vierkante haken plaatsen:

$$zF + (\alpha\beta \rightarrow [\chi] - \phi\chi\chi'\psi\omega). \vee.$$

Een katalysator vervult in de structuur van een spel een welomlijnde rol: hij zet ontwikkelingen tussen andere personages in gang. Sommige andere personages komen alleen voor, zoals de auteur van *Jan Fynart* (1OM1) dit bij de rechtbankscène met zoveel woorden erkent, "om den hoop te vermeer[r]dere" (f11r). Binnen de intrige missen deze toegevoegde personen eigenlijk iedere dramatische functie. Voor de kinderen in *De visscher* (1B20) en *De bervoete bruers* (1H1) is dit zonder meer duidelijk; en ook de buurlieden, de speelman, de "diefledere" en de "camerbe-waerder" in het reeds genoemde Haarlemse spel (1OM1) zijn voor de structuur eigenlijk overbodig. Van de Dove Vrouw in de openingsscène van *De schuyfman* (1OG16) en "Den Clapart ofte Luystervinck", die het naar hem genoemde spel (1OG8) met commentaar begeleidt, kan daarentegen moeilijk beweerd worden dat

zij overbodig zijn. Toch heeft hun aanwezigheid geen invloed op structuur en organisatie van de desbetreffende spelen. Zij kunnen hooguit in termen van compositie omschreven worden. Zo verbonden we in hoofdstuk 4 het optreden van het eerste personage met fatrasieke clausverbinding en dat van het tweede met de *interrup-tor*.

Een laatste verfijning van het beschrijvingsmodel met betrekking tot personagefuncties is gelegen in de observatie dat sommige personen slachtoffer van bepaalde ontwikkelingen kunnen worden zonder daarbij zelf aanwezig te zijn. Ook het omgekeerde komt voor: een afwezige verkrijgt overwicht op iemand anders doordat deze laatste zichzelf een nederlaag toebrengt. Veel spelen openen op zo'n wijze dat voor het publiek onmiddellijk duidelijk is dat het ene personage vanaf het begin een achterstand heeft ten opzichte van het andere. Maar ook gedurende het spel kan iemand in een nadelige positie gemanoeuvreerd worden als gevolg van een handeling door een ander. In *Lichtekoy* (1OG6) slaagt de Heerom (x) er niet alleen in een afspraakje te maken met de vrouw naar wie deze klucht genoemd is, maar hij bedriegt daarmee tegelijkertijd haar argeloze, elders vertoevende man Goetbloet: $Pf - (\alpha[\beta] - x) \wedge$.

5.1.5 Polen en sequenties

In hoofdstuk 2 is reeds gewezen op het probleem dat uitwisselbaarheid en zelfstandigheid elkaar als criterium voor een onderscheid tussen *réduplication* (verdubbeling) en *dédoublement* (poolsplitsing) niet uitsluiten. Aangezien Rey-Flaud haar theorie in dezen nauwelijks expliciteert, veroorloven wij ons de vrijheid om in het vervolg op dit punt een eigen weg te bewandelen.

Een eerste wezenlijk onderscheid bij de typering van poolconstellaties is het verschil tussen *synchrone* en *asynchrone verdubbelingen*. In het eerste geval treden personages in een vergelijkbare functie naast elkaar op, in het tweede doen zij dat (mogelijk zelfs binnen één sequentie) in hoofdzaak na elkaar. De laatste vorm van verdubbeling treffen we bijv. aan in *De dove bitster* (1OG9), waar drie minnaars van een dienstmaagd op rij door het echtpaar waarbij het meisje in dienst is te grazen genomen worden. Dergelijke asynchrone personageverdubbelingen duiden we in het vervolg aan als *identieke typen*. Binnen de synchrone personageverdubbeling maken we onderscheid tussen *homogene paren*¹² en *heterogene koppels*. Rabauwen, zoals Cnaptant en Scavuyt in een der spelen (1U10) van de rederijerskamer De Fiolieren te 's-Gravenpolder, vertegenwoordigen de eerste soort van synchrone verdubbeling. Zij treden uitsluitend als duo op, waarbij de een zijn typische eigenheid feitelijk aan de ander ontleent. Eén rabauw is (bij wijze van spreken) immers géén rabauw! Homogene paren gaan bijgevolg min of meer noodgedwongen paarsgewijs tewerk. Heterogene koppels (man en vrouw, vrouw en 'ghehare', kwakzalver en knecht) treden juist vrijwillig als duo voor het voetlicht.

Wordt in de navolgende bladzijden van dit hoofdstuk van *verdubbeling* van een personagefunctie gesproken, dan ontbreekt hierin vooralsnog de eerder omschre-

ven differentiatie naar homogene paren, identieke typen en heterogene koppels. Bij een bespreking van structuur en organisatie van sequenties en secties is een dergelijke vergaande uitsplitsing namelijk nog niet noodzakelijk. Een gedetailleerde bespreking van kenmerken van de drie genoemde vormen van poolconstellatie volgt in par. 6.3.

De verdubbeling van een pool kan, tenzij het een homogeen paar betreft, leiden tot een zelfstandig optreden van de afzonderlijke leden. Het na elkaar optreden van personages die samen één pool vormen heeft echter niet altijd evenveel sequenties tot gevolg. De zelfstandigheid van een personage wordt vanuit het oogpunt van structuur namelijk niet gekenmerkt door één of meer eigen optredens, maar door de vraag of de handeling van dat personage nieuwe, andersgetinte (na F bijv. P) ontwikkelingen impliceert. Zo brengt het optreden van een apotheker en een waard in *Een boer die wil leren schieten* (1P7), na de reeks van vernederingen die de titelfiguur van twee schutters eerder in het spel heeft moeten ondergaan, geen nieuwe sequenties teweeg.

Eenzelfde observatie is naar onze mening van kracht voor (met name) bedriegerijen die uit verschillende onderdelen bestaan. Wanneer bijv. de blinde aan het slot van *De blinde diet tgelt begroef* (1OG7) er met behulp van een list in slaagt het gestolen geld terug te krijgen en hij zich bovendien wreekt op de dief (een schoenlapper) door zijn behoefte in de geldurn te doen, beschouwen we deze gebeurtenissen samen als één sequentie. In *Scavuyt* (1U10) moet daarentegen inderdaad gedifferentieerd worden tussen ontwikkelingen die betrekking hebben op de afzonderlijke leden van de verdubbelde pool $[\emptyset.F - (\alpha - \psi\omega). \wedge . / F - (\beta - \psi\omega). \wedge .]$. Belangrijkste verschil tussen deze laatste twee spelen is dus het feit dat in *Een boer die wil leren schieten* (1P7) de handelingen van de waard en de apotheker cumulatief zijn ten opzichte van die van de twee schutters, terwijl in *Scavuyt* (1U10) de man en de vrouw juist onafhankelijk van elkaar bedrogen worden. Wel is er tot op zekere hoogte inhoudelijk verband tussen de sequenties waarin dit plaats grijpt. De twee rabauwen weten de vrouw in een tweede sequentie immers eten en drinken af te troggelen door de bovenkleding te tonen die zij haar man in een voorgaande sequentie ontfutseld hebben. Als zodanig staan beide ontwikkelingen niettemin los van elkaar.

Een laatste aanvulling op het Franse beschrijvingsmodel tot slot. Onder de noemer 'sequentiële organisatie' bespreekt Rey-Flaud de verhoudingen tussen sequenties, zoals die in een *farce inversée*, etc. tot ontplooiing komen. De schrijfster laat in het midden of dergelijke verhoudingen zich ook over sectiegrenzen heen voordoen. Naar analogie van de begrippen 'sequentiële structuur' en 'sequentiële organisatie' zullen we in het vervolg daarom een onderscheid aanbrengen tussen *sectiaire structuur* en *sectiaire organisatie*. Eerstgenoemde uitdrukking is feitelijk synoniem met hetgeen hiervóór 'sequentiële organisatie' genoemd werd. Het verschil tussen het gebruik van de ene of de andere uitdrukking is gelegen in het standpunt van waaruit de structuur van een klucht beschreven wordt: vanuit dat van de sequentie,

of vanuit dat van de sectie. Onder 'sectiaire organisatie' verstaan we de organisatie van spelen over sectiegrenzen heen. Als uitvloeisel van deze nieuwe onderscheiding zal in het vervolg bijgevolg tevens verschil gemaakt worden tussen *structuur-* en *organisatiekenmerken*. Onder het eerste begrijpen we eigenschappen van kluchten die zich binnen secties voordoen, terwijl het tweede betrekking heeft op kenmerken over sectiegrenzen heen.

De voorgestelde correcties en verfijningen van het oorspronkelijke model stellen ons nu in de gelegenheid rederijerskluchten op een systematische manier te beschrijven. Vanuit een oogpunt van structuur kunnen de spelen evenwel op verschillende manieren benaderd worden. Al naar gelang de keuze van het vooropgeplaatste structuurkenmerk resulteert namelijk een andere tweedeling van het materiaal. Zo lijken in ieder geval de volgende groeperingen tot zinvolle categorieën te voeren:

1. spelen die slechts één sequentie omvatten;
2. spelen die één, uit verschillende sequenties opgebouwde sectie omvatten vs. spelen die uit meerdere secties bestaan;
3. binaire vs. triadische personageverhoudingen;
4. enkelvoudige vs. samengestelde polen.

In de categorieën 1 en 2 gaat de aandacht uit naar de structuur van de spelen, terwijl in 3 en 4 vooral de onderlinge personageverhoudingen bestudeerd wordt. Daarbij kunnen beide benaderingen natuurlijk niet strikt gescheiden gehouden worden; poolwisselingen zijn namelijk niet alleen van belang voor de bestudering van personageconstellaties, maar veroorzaken ook vrijwel altijd sectiegrenzen. De rederijersklucht zal in de navolgende paragrafen nu overwegend aan de hand van de indeling in sequenties en secties beschreven worden. Hoofdstuk 6 zal tenslotte in hoofdzaak gewijd zijn aan de verschillende personageverhoudingen.

5.2 Analyse op het niveau van de sectie

De grens tussen polylogen zonder intrige en rederijerskluchten is smal. In hoofdstuk 4 zagen we aan de hand van een vergelijking tussen *Een man ende een wyf ghecleet up zy boerssche* (1E2) en *Een droncken man ende syn wyf* (3H1) reeds dat het enige verschil gelegen kan zijn in de al dan niet aantoonbare duidelijke ontwikkeling tussen de personages. Overzien we nu de grote verscheidenheid aan structuurformules die onze analyse van rederijerskluchten oplevert (vgl. de Bijlage), dan dringt zich de vraag op hoe we de bespreking ervan het best kunnen inrichten. Bij nadere beschouwing valt dan al gauw op, dat slechts in een deel van de geanalyseerde spelen poolwisselingen voorkomen. Hoewel zulke verschuivingen niet per definitie tot drastische wijzigingen in de verhoudingen hoeven te leiden, lijken omgekeerd de mogelijkheden voor ontwikkelingen in relaties tussen personages *bin-*

nen een sectie toch vrij beperkt. Waar een sectiegrens per definitie met nieuwe verhoudingen gepaard gaat, zijn binnen sequenties en secties namelijk hooguit herhalingen of omkeringen in relaties tussen personages denkbaar. Deze constatering voert ons tot de kern van de problemen waarop in dit hoofdstuk getracht wordt een antwoord te geven: hoe ontwikkelt een rederijersklucht zich bij ongewijzigde poolconstellaties? En hoe zien structuur en organisatie er uit wanneer er wél wisselingen optreden?

Centraal in de onderhavige paragraaf staat in hoofdzaak dat gedeelte van de klucht dat niet aan poolwisselingen onderhevig is: de sectie. Onderwerp van bespreking van par. 5.3 zijn de relaties tussen secties onderling.

5.2.1 Kluchten met de omvang van één sequentie

Behalve de reeds besproken sotternie *Die hexe* (0A6) en het tafelspel van *Een droncken man ende syn wyf* (3H1), omvatten vijf andere kluchten eveneens slechts één sequentie. Verder zijn er tal van spelen waarin secties een dergelijke omvang evenmin te boven gaan. Aangezien de functie van de meeste 'losse' sequenties eerst uit het verband met voorafgaande en/of volgende secties afgeleid kan worden (zo'n spelonderdeel kan bijv. als opmaat voor andere ontwikkelingen dienen), stellen we een behandeling ervan uit tot par. 5.3. We bespreken hier dus alleen die kluchten welke tot de omvang van één sequentie beperkt blijven.

De sotslach (2 09) en *Meester Kackadoris* (3U1) kennen, behalve een sterk vergelijkbare thematiek, tevens een identieke structuur. De feitelijke intrige tussen de personages, de promotie van een boer tot zot, resp. bedriegerij van een boerin die wil verjongen, zet eerst na geruime tijd in. Aan de uiteindelijke ontwikkelingen gaan passages vooraf die alleen met hulp van het begrippenapparaat voor komische rederijersspelen zónder intrige beschreven kunnen worden. De boer in het eerste spel geeft een zot vrij baan voor een vernederende ontgroening. De overgang naar een intrige gaat hier gepaard met de terzijdeplaatsing van zijn marot door de zot: "Nu marot, ghy most hier ruymen tperck" (vs 187). Vervolgens krijgt de boer een pul bier over zijn hoofd uitgestort, bestrijkt de zot diens gezicht met roet en haalt hij een ei uit de neus van de aspirant-nar. De grootste wens van de boer: een zotskap te mogen dragen, kan voorlopig evenwel nog niet in vervulling gaan. Eerst moet hij namelijk een reis naar Bothuysen ondernemen: "een myl van luylecker lant" (vs 364).

Waar in het vorige spel de zot als teken voor het begin van de intrige zijn marot terzijde plaatste, beëindigt de auteur van *Meester Kackadoris* (3U1) hier de openingspassage met gedeeltelijke fatrasieke clausverbinding (de dove boerin verstaat maar de helft van hetgeen de kwakzalver haar vraagt) door de man wat harder tegen de eierverkoopster te laten spreken. Zo komt langzamerhand een ontwikkeling op gang:

Nu, ick mach een ent maecken van dese malle praet (250)
En roepen wat luyder, opdattet dese dove Truy verstaet. (B6v)

Natuurlijk wordt ook in deze dialoog de tegenspeelster van de meester bedrogen. Daarbij komt opnieuw zwarte zalf te pas (voor kwakzalvers blijkbaar een geliefd middeltje om er onnozele lieden mee voor schut te zetten), alsmede een bepaald krachtig poeder (laxeermiddel?). Vergeleken met *De sotslach* (2 09) is de structuur van dit tafelspel in zoverre eenvoudiger, dat de sequentie in aanzienlijk mindere mate met potsen en grollen is gefarceerd. De basisstructuur van beide spelen is niettemin eender: $\wedge .pF - (\alpha = \omega) . \wedge .$

Een eenvoudig gegeven als hetwelk we in dit tweetal dialogen tegenkwamen kan met behulp van poolverdubbelingen gemakkelijk gecompliceerd worden, terwijl het onderliggende stramien toch nagenoeg gelijk blijft. In *De nichte* (1B35) en *Reyn Geneucht en Menich Vileyn* (1OG19) zien we steeds één der polen uitgewerkt worden: in *Hans Snapop* (1OG11) geldt dat zelfs voor beide.

Cornelis Everaerts volledig in dubbelrijm geschreven esbattement opent met de alleenspraak van een man, die er prat op gaat zijn vrouw volledig in toom te houden:

Eenen persoon, die om huwen ghaet,
Moet thooghen, als ic, dat hy een man zy.
Want die hem van zyn wyf verduwen laet,
Tes een laenekaert of pueren Jan Bry.
Myn wyf en sal huer, en ic can vry, (5)
Tmywaerts niet thooghen als donbesuuste keyen.
Se moet doen, laeten, ende houden van my
Of ze zoude tjeghens dien vuuste reyen.¹³

De man beveelt zijn vrouw de maaltijd te bereiden; onderwijl zal hij zelf in de kerk gaan bidden. Twyf lijkt braaf te gehoorzamen maar haar genegenheid is pure veinzerij. Nauwelijks heeft de man namelijk zijn hielen gelicht of zij voegt hem toe: "Ghaet! datge moet den hals breken" (vs 36). Het spel vervolgt met een monoloog van de nicht van de zojuist ten tonele gevoerde vrouw. Deze heeft bij geruchte vernomen dat haar familielid gebukt gaat onder de tirannie van haar echtgenoot. Om daarin verandering te brengen zal ze haar eens van enkele wijze raadgevingen voorzien. Met verwijzing naar een blijkbaar reeds in de eerste decennia van de 16e eeuw bekende *sententia*¹⁴ erkent Twyf even later op een vraag van haar nicht dat zij haar huwelijk inderdaad betreurt: "Al siet men de lieden, men kentse niet" (vs 104). De vrouw adviseert daarop om de man, wanneer hij weer eens uit het venster gaat hangen, tussen sponning en raam te klemmen. In rondelvorm nemen de nichten afscheid van elkaar. Vervolgens keert de man terug uit de kerk. Hij verwacht de tafel keurig gedekt aan te treffen, maar ziet dan tot zijn grote verwondering, dat de tafel nog leeg is. Wanneer hij zijn vrouw ter verantwoording roept, krijgt hij bovendien een grote mond terug. Daar moet hij eens diep over nadenken. Zo gaat hij "ter

veynster een liedeken syngh[en]” (vs 276). Terwijl de man zijn deuntje ‘scufelt’ (fluit), schuift de vrouw het raam toe. Als tot slot de nacht weer ten tonele verschijnt, wordt de man uit zijn benarde positie verlost. Eerst dwingen de twee vrouwen de ongelukkige echter plechtig te zweren zijn echtgenote voortaan nederig te dienen en te beminnen.

Tegenover rhetorica-hater Menich Vileyn (1OG19) staat zelfs een uit drie personen opgebouwde pool: naast Reyn Geneucht staan als verdubbeling de kinderen Jonckheit en Sonder Quaet; ten opzichte van elkaar fungeren beide laatsten als homogeene paar. Reyn Geneucht hoort van haar kinderen dat er in Amersfoort een wedstrijd georganiseerd wordt met schitterende prijzen. Ze verzint een list om Menich Vileyn ertoe te bewegen haar toe te staan het feest bij te wonen. Aan de uitwerking ervan is vrijwel het gehele resterende spel gewijd. Wanneer de man dronken thuisgekomen in een diepe slaap valt, naait ze hem met hulp van Jonckheit en Sonder Quaet in een laken. Na enkele uren uit zijn roes ontwaakt, begrijpt Menich Vileyn aanvankelijk niet wat hem is overkomen (“Kent my hier niemant; ick ken myn selven niet” [vs 211]). Vrouw en (stief)kinderen doen alsof hij een geest is en laten hem door een als pape verklede Sonder Quaet belezen. De getergde liefhebbers van de edele rederijkerskunst hebben echter nog niet genoeg van hun plagerijen: voorts krijgt Menich Vileyn namelijk stokslag en wordt hij met eten besmeurd. Wanneer de Zoïlist uiteindelijk berouw van zijn zonden toont, wordt hij met een flinke hoeveelheid water ‘herdoopt’ tot ‘Geneuchelyck Voortstel’. Gelijk we bij *De sotslach* (2 09) constateerden, beogen al deze vernederingen een gebrek aan structurele afwisseling te compenseren. Het hele 371 verzen tellende spel omvat per slot van rekening immers slechts één ontwikkeling: de bekering van Menich Vileyn.

Ook het esbattement van *Hans Snapop* (1OG11) omvat slechts één sequentie: een fysieke confrontatie tussen Jan Lampsoyr en Griet Snatertans. Vergeleken met de voorgaande spelen hebben hier zelfs beide polen een verdubbeling ondergaan. De aanloop naar de eigenlijke confrontatie is tamelijk lang. Jan heeft goede zaken gedaan en vindt dat hij zichzelf wel eens mag tracteren op een genoeglijk avondje bij een Schoonne Waerdin. De vrouw ontvangt de boer met open armen. Hans Snapop, een vriend aan wie de boer dit adres dankt, profiteert van Jans vrijgevigheid door lustig met het paar mee te drinken. De volgende morgen gaat Jans echtgenote (Griet Snatertans) vergezeld van haar buurvrouw (Truy Belhorens) op zoek naar haar man, die de hele nacht is weggebleven. Hans Snapop verraadde waar zij hem kunnen vinden. Zelf zorgt hij uit de buurt van de herberg te blijven, want daar zullen wel een paar rake klappen vallen. Daarmee blijkt hij de situatie juist ingeschat te hebben.

Onderwerpen we de vijf besproken spelen aan een laatste vergelijking, dan zien we dat *Reyn Geneucht en Menich Vileyn* (1OG19), *De sotslach* (2 09) en *Meester Kackadoris* (3U1) een zekere omvang bereiken dankzij de inlassing van komische procédés of door voorvoeging van passages die alleen in termen van compositiekenmerken beschreven kunnen worden. In het eerste geval staan de gebeurtenissen

voor de *héros* in het teken van een gunstige ontwikkeling, in de twee laatste gevallen is er sprake van stabilisatie. Een omkering, maar dan in negatieve zin, ondergaat de *héros* in *De nichte* (1B35) en *Hans Snapop* (1OG11). Everaerts spel wordt bovendien gekenmerkt door een druk va-et-vient van de personages over de stellage: monoloog van de man, dialoog met zijn vrouw, monoloog van de nicht, dialoog met de vrouw, dialoog van man en vrouw, polyloog van het complete drietal. Het hiermee samenhangende sterk verbale karakter van dit laatste esbattement staat tevens in dienst van een zekere belering. Zonder de poets met het raam (het is stellig deze gebeurtenis waarop Everaert doelt, wanneer hij van zijn spel beweert dat de “*boerde es ghebuert binder Ghendtscher stede*” [*curs.*, W.H.; vs 363]) zou het delectatieve karakter ervan dan ook aanmerkelijk geringer zijn geweest.

5.2.2 Situatie-omkeringen

Als een der vormen van de meer eenvoudige *farce* bespreekt Rey-Flaud eigenschappen van de zgn. *farce inversée*.¹⁵ In ons tweede hoofdstuk besteedden we al even kort aandacht aan deze vorm van sequentiële organisatie, die volgens de schrijfster gekenmerkt wordt door aanwezigheid van zowel een negatief als een positief dynamisch segment. Zij voegt daar aan toe, dat op dit basisschema verschillende variaties mogelijk zijn. Bij twee ervan wijdt de Française uit. Zo noteert zij dat sommige sequenties elkaars spiegelbeeld zijn: het eerste segment van de tweede sequentie heeft de omgekeerde waarde van het ‘corresponderende’ segment in de eerste sequentie. Een voorbeeld daarvan treffen we aan in *Meer Geluck ende Heer Profyt* (1J4). De hier bedoelde *totale omkering* vindt plaats nadat de twee titelfiguren in de eerste sequentie met succes een plaatsje hebben weten te bemachtigen in het gasthuis. Op verzoek van de Gasthuysmeester (die zich na verloop van tijd ervan bewust geworden is welk vlees hij in de kuip heeft), gelukt het de Medecynmeester door middel van een list de twee uitvreeters weer op straat te krijgen. De ‘kwaal’ waar Meer Gheluck en Heer Profyt aan lijden, kan, zoals hij hun voorspiegelt, slechts bij één van beiden verholpen worden, en wel met een medicijn, dat bereid moet worden uit de as van de meest zieke patiënt. Deze mededeling alleen fungeert al als remedie: plotsklaps blijken zij genezen en nemen de benen. Voorts nemen de vaganten de Medecynmeester beet. De scène waarin dit geschiedt volgt onmiddellijk op de vorige, maar speelt natuurlijk geruime tijd later. Heer Profyt liegt de arts voor dat de Gasthuysmeester ernstig ziek is. Zijn hulp wordt dringend verlangd. Om onderweg geen hinder van zijn pantoffels te ondervinden, kan hij ze beter in bewaring geven, adviseert de rabauw hem. De man overhandigt hem vervolgens niet alleen zijn schoeisel maar ook zijn tabberd. Met weglating van de symbolen die de personageconstellaties uitdrukken en toevoeging van de (in de uiteindelijke formule geïmpliceerde) statische openingssegmenten, luidt de notatie voor de tweede en derde sequentie van het spel als volgt; de erin opgesloten omkering is, zoals gezegd, totaal:

$$\vee . F - . \wedge . / \wedge . F + . \vee .$$

Een tweede vorm van omkering waarop Rey-Flaud de aandacht vestigt is die welke door middel van een *coup de théâtre* (Z) tot stand komt. Ook hiervan bevat *Meer Geluck ende Heer Profyt* (1J4) een voorbeeld. Eenmaal goed en wel tot de ontdekking gekomen dat hij door de rabauwen is bedrogen, meldt de Medecynmeester de diefstal aan de Baelju. Door zijn toedoen keert voor het tweetal de fortuin opnieuw (in de vereenvoudigde notatie: $\wedge . F + . \vee . / Z - . \wedge .$):

Heer Profyt
 Gelts genoeg, gelts genoeg!
Den Baelju
 Wel, wat zullen bedryven
 Dese twee rabauwen, dese twee banckebouwen? (365)
De Medecynmeester
 Dit is die den tabbaert drough, ras sonder touwen
 Heer baeljuy, met uwen knecht wilt aenslaen
 U hand! *Heer [Profyt] word hier gevaen.*¹⁶

Het spel eindigt met een rechtbankscène waarin Meer Gheluck en Heer Profyt om beurten op de toentertijd gebruikelijke wijze ondervraagd en gemarteld worden.

De geciteerde voorbeelden stammen strikt genomen evenwel niet uit hetgeen Rey-Flaud een *farce inversée* zou noemen. Onder dit laatste verstaat de schrijfster namelijk uitsluitend omkeringen in spelen die ten hoogste twee sequenties omvatten. Daartoe behoren bij ons: *De vigelie* (1B5), *Nu noch* (1E3), *Het verijdelde huwelijk* (1F3), *De blinde diet tgelt begroef* (1OG7), *De schuyfman* (1OG16), *Geert en Maes* (1OG20), *Playerwater* (2 29) en *De peertscalc* (7 17). Het is echter gemakkelijk in te zien dat situatie-omkeringen ook veelvuldig voorkomen in kluchten die meer dan twee sequenties omvatten. Soms zal de verandering dan samenvallen met een sectie (zoals in *De visscher* (1B20), *Goosen Taeyaert* (1OG3), *Tielebuys* (1OG14) en *Moorkensvel* (3H3)), in andere gevallen maakt zij daarvan slechts deel uit. Van deze laatste vorm van het structuurkenmerk was bijv. sprake in *Meer Geluck ende Heer Profyt* (1J4). Omkeringen lijken zelfs over de grenzen van een sectie heen voor te komen. Poolwisselingen hoeven immers niet zó ingrijpend te zijn dat ieder verband tussen sequenties aan weerszijden van een sectiegrens zou ontbreken. Zo zagen we eerder al dat er in *Hanneken Leckertant* (1OG17) een eind komt aan de schranspartij van Lippen Loer (β), wanneer Mr. Jan Leurequack (γ) zich uit de groep rond de jongen losweekt om hem vervolgens 'berckestruyff' toe te dienen:

$$F + (\alpha\beta\gamma\delta \rightarrow \omega) . \vee . // Cf - (\gamma - \delta) . \wedge .$$

Over sectiegrenzen heen verandert bij een situatie-omkering evenwel méér dan alleen het tweetal afsluitende statische segmenten. Niet zelden regardeert een dergelijke poolwisseling namelijk vooral het *objet*: een derde pool neemt bijv. de plaats

in van een vorige pool. Van zuivere omkeringen kan dan geen sprake zijn.¹⁷ De plotselinge opkomst van De Doot (χ) leidt in *Scaemel Ghemeente ende Trybulacie* (1B9), een esbattement dat maar weinig delectatieve trekken vertoont (de allegorische namen van de personages en van de kruk die Scamel Ghemeente (α) tot slot overhandigd krijgt, benadrukken de *utilitas*-functie van het spel), zelfs niet alleen tot een wisseling bij de pool van het *objet*, maar ook tot een eensgezind ondernomen handeling door de vroegere antagonisten. In geformaliseerde vorm:

$$Z - (\alpha \leftarrow \chi \rightarrow [\omega]). \wedge . // P + (\alpha \omega \rightarrow \chi). \vee .$$

Achtereenvolgens bespreken we nu situatie-omkeringen en hun typische eigenaardigheden als structuurkenmerk van gehele spelen, van secties en van onderdelen daarvan. Onze bestudering van het verschijnsel zal tot het inzicht voeren, dat de situatie-omkering als structuurkenmerk in aanzienlijk meer gevarieerde vorm zijn stempel op de rederijersklucht drukt dan uit de suggesties van Rey-Flaud ten aanzien van de Franse *farce* afgeleid kan worden.

5.2.2.1 Regulaire situatie-omkeringen

Wanneer een uit twee sequenties opgebouwde klucht afsluit met een omkering in de vorm van een *coup de théâtre*, is de eerste sequentie doorgaans aanzienlijk omvangrijker dan de tweede: een omslag vergt nu eenmaal niet zoveel tijd. Tot deze categorie behoren *Nu noch* (1E3) en *Geert en Maes* (1OG20). Het openingsgedeelte van het spel wordt dan niet zelden met behulp van diverse andere middelen (zoals compositiekenmerken en komische procédés) gevuld, zonder dat hiermee nieuwe ontwikkelingen geëntameerd worden. Alleen Cornelis Everaert besteedt na de feitelijke wending in *De vigelie* (1B5) nogal wat ruimte voor de rechtvaardiging van de handelingen van tWyf, die tot deze plotselinge ommekeer voerden. De boze reacties van de man naar aanleiding van haar listige en even plotselinge wraakoefening (eerder had hij haar voorgelaten dat het de volgende dag een feestdag is en beiden zich dus in alle opzichten van vlees moeten onthouden; de vrouw stuurt de volgende morgen bijgevolg de knecht met een dagloon weg en hult zich in haar beste goed) hebben immers niet de bedoeling haar op andere gedachten te brengen. In *Geert en Maes* (1OG20) fungeert de omslag daarentegen min of meer als afsluitende verrassing. Als geest van de overleden echtgenoot van Bate verkleed, verordonneert Geert de vrouwen zes muntstukken aan een geestelijke te geven, die zij op een bepaald tijdstip in een kapel kunnen aantreffen. Daarmee moeten missen voor het zieleheil van hun gestorven eerste mannen gelezen worden. Terwijl Bate en Truye met dat doel voor ogen enkele kledingstukken bij de lommerd belenen, vermomt Geert zich snel als priester. In die hoedanigheid informeert hij bij de vrouwen naar hun vroegere houding jegens de overledenen. Als blijkt dat zij hen 'quaddertieren' gezind zijn geweest, krijgen zij enkele extra penitenties opgelegd:

Geert

Met voeten sullen u mans over u gaen;
Dat ghyt liet, ten sou u niet baten.

(310)

Truye en Bate

Seecker, heere, wy en sullens niet laten,
Want penitentie moet geschien.

Geert

Oock moety over u knien
Cruypen drie werff om die kercken. (f141r)

(315)

Thuis doen Bate en Truye verslag van hun ongelukkig lot. Nadat Geert en Maes hen daarop, zoals door de geest bevolen, een paar fikse trappen verkocht hebben, verlaten de vrouwen het huis om het laatste deel van hun straf in te lossen. De mannen trekken onderwijl met het ontvangen geld richting taveerne. Terwijl zij zich daarbij op de knieën slaan van pret, verschijnt Truye, die hun uitgelaten kreten afgeluisterd heeft, plotseling weer ten tonele. Samen met Bate ranselt ze de bedriegers op ongenadige wijze af.

Evenwichtiger verdeeld is de verhouding tussen de twee sequenties in *De blinde diet tgelt begroef* (1OG7) en *De peertsalc* (7 17). De situatie-omkering komt in deze kluchten dan ook niet na een *coup de théâtre* tot stand, maar door middel van een list. Een totale ommekeer vindt plaats in *De blinde diet tgelt begroef* (1OG7). Zich van een list bedienen, slaagt het titelpersonage er met hulp van zijn knecht in een pot met geld te heroveren op een schoenlapper die deze eerder van hem ontvreemd had.¹⁶ Bovendien wreken ze zich op de dief door als volleerde Ulenspiegels de urn met een minder welriekende substantie te vullen. Het tweede spel opent met een dialoog tussen een paardenmeester en zijn knecht Hansken over de verborgen gebreken van hun koopwaar. De aansluitende scène, waarin zij er in slagen een aftands beestje als raspaard te verkopen, is illustratief voor hun praktijken. Onderweg ontdekt de koper natuurlijk weldra dat hij bedrogen is. Hij stalt zijn paard bij een vriend en vervolgt zijn weg met een ander dier. Wel vraagt hij de man het oude paard goed te willen verzorgen. De overgang tussen de eerste en de tweede sequentie wordt gemarkeerd door een dronkemansscène van knecht Hansken. Inmiddels verstrijken enkele weken. Van zijn lange reis weergekeerd treft de koopman het oude paard in een betere conditie aan. De tijd is nu rijp voor een tegenlist. Terug in de stal van de paardenmeester roemt hij, tot grote verwondering van Hansken, de snelheid van het enkele weken geleden gekochte paard; het bracht hem in de kortst denkbare tijd heen en weer naar Hongarije. De meester toont daarop interesse voor het dier en wil het terugkopen. Daarvan kan volgens de koopman geen sprake zijn: nog voor geen 24 kronen zou hij het dier van de hand doen, maar over 26 valt wellicht te onderhandelen. In het complot tegen de paardenmeester betrokken, verwerft de vriend van de koopman even later voor 30 kronen een optie op het fameuze paard. Als voorschot geeft hij de meester één kroon in de hand en Hansken wat drinkgeld. De rest belooft hij af te dragen wanneer hij zijn nieuwe aanwinst komt afhalen, hetgeen uiteraard nooit zal geschieden. Met een dikke winst in het vooruitzicht 'overtuigt' de paardenmeester de koopman vervolgens om zijn bezit

inderdaad voor 26 kronen te verkopen. Met gespeelde tegenzin (maar innerlijk natuurlijk gnuivend) stelt de man zich daarmee tevreden. De meester blijft achter in de veronderstelling dat hij zijn klant voor de tweede keer bedrogen heeft...

Tot slot treffen we in *De schuyfman* (1OG16) en in *Playerwater* (2 29) een vrij korte eerste en een langere tweede sequentie aan. Ook hier staat een niet onaanzienlijk gedeelte van de spelen in het teken van een bedriegerij. In de eerstgenoemde klucht ontvangen het titelpersonage en zijn kameraad Sloef naar ouder gewoonte brood bij een sterfhuys. Als ze om meer vragen zien de zoon en de dochter van de overledene dat ze met vaganten te maken hebben en wijzen hun de deur. De twee landlopers nemen evenwel uitvoerig wraak. In de nacht keren ze terug en zetten de dode op een veulen. Het gestommel van het dier wekt de kinderen natuurlijk uit de slaap. Met dat angstaanjagende beeld voor ogen ontvluchten zij in paniek het huis. Zo hebben Sloef en de Schuyfman alle gelegenheid om de voorraadkast te plunderen. Daarmee is de situatie weer in hun voordeel omgekeerd. Door hun hulp aan te bieden tijdens een erop volgende scène, waarin de pastoor veulen en dode tracht te belezen, verdienen ze nog een aardig drinkgeld op de koop toe. In het tweede spel (2 29) stuurt een zieke vrouw haar man Werrenbracht naar "Tonvreen, in oestlant" (vs 37) om "playerwater" te halen, dat daar in grote hoeveelheden "Uten berghe van ontwyste, by tal van drofheyen" (vs 38) vloeit. Alleen dat geneesmiddel vermag enige verlichting in haar lijden te brengen. Gedwee en bezorgd over de gezondheid van zijn vrouw gaat hij op weg. Een "man met een hondercorve" verklaart Werrenbracht, wanneer hij zijn reisgenoot vertelt met welk doel hij zo'n verre reis onderneemt, de betekenis van de woorden van zijn vrouw:

Werenbracht, ic versta huer meyninghe wel:
Sy heft u verseynt, in wil u tempteren.¹⁹

(105)

De man ontvouwt vervolgens een plan om het loze wijf op heterdaad te betrappen. Daarmee start een nieuwe sequentie. Inmiddels heeft de vrouw met ondubbelzinnige bedoelingen de Pape in huis gehaald. Juist als zij aanstalten maakt met hem te gaan banketteren, klopt de man met de hoenderkorf aan haar deur. Aanvankelijk wil zij hem onderdak weigeren, maar op advies van de Pape laat ze hem toch binnen: wie weet wat de buurt er van zou denken wanneer zij iemand de gebruikelijke gastvrijheid zou ontzeggen! De man met de korf een hoek van de kamer wijzend, zetten de vrouw en haar minnaar hun vrolijk samenzijn onverstoord voort. Na elkaar zingen ze een liedje en nodigen hun gast uit hetzelfde te doen. Na enige aarzeling stemt deze daarin toe; daarmee geeft hij dan tevens een signaal aan Werrenbracht, die al die tijd in de korf heeft zitten wachten om er op het juiste moment uit te voorschijn te springen:

Man
Hoert nauwe, ic sal gaen beghinnen,
Tsal wat nieus syn.
Dit syncht de man metten corve
Her Werenbracht, h[er] Werenbracht,

Smyt den pape nu op syn vacht.
Hy doet u soe groten confuyse,
U wyf maecht met u huer sceren, (310)
Ghy siet wel hoe sy douwe verteren.
En vyndy nu niet playerwater bynnen uwen huys?
Werrenbracht
By Vids mortelhamer!
Ey valse pape, hier sal u af comen dat meste jammer.
Longher gaten, dit seldy bey becopen!²⁰ (315)

Als enig structuurkenmerk van een *sectie* treffen we de regulaire situatie-omkering in een viertal gevallen aan. *Moorkensvel* (3H3) is hierboven al uitvoerig ter sprake geweest, zodat we over dit spel niet verder hoeven uit te wijden. In Everaerts *Vischer* (1B20) wordt een plotselinge wending (Z) ten gunste van een man door de listige overredingskunst van diens vrouw uiteindelijk weer teniet gedaan. Problematischer dan dit tweetal kluchten zijn de resterende.

In *Tielebuys* (1OG14) wordt een situatie-omkering tussen *sujet* en *objet* bewerkstelligd met bemiddeling van een tweetal tamelijk neutrale personages, die niettemin in het verlengde van de rol van Ronsefael optreden. Laatstgenoemde wordt dag in dag uit door zijn zotte zoon Tielebuys lastig gevallen met de vraag wanneer de tijd toch aanbreekt dat ook hij eens mag trouwen. Om van het gezeur verlost te zijn antwoordt de man, dat hij een jaar te vroeg geboren is: daarom is hij nog niet aan de beurt. Tielebuys verstaat deze uitdrukking, waarmee gezegd wil worden dat hij voor een huwelijk nog niet rijp is, evenwel letterlijk en dwingt zijn vader er toe hem te laten 'herdragen'. Zo raakt Ronsefael dus nog verder van huis. Hoe moet hij immers de wens van zijn zoon vervullen? Met hulp van Vrou Parmants (een vroedvrouw) verzint hij de volgende list. Tielebuys zal in een zak genaaid worden; daarna zullen de vroedvrouw en haar dienstmaagd "ruyterlyck met hem sollen" (vs 188). Dat zal hem wel leren herdragen te willen worden! Aldus geschiedt. Uiteindelijk laten Vrou Parmants en Josyntken de jongen voor de poort van het begijnhof achter. Daarmee heeft Ronsefael zijn doel bereikt: Tielebuys heeft zijn zin en zal zijn vader niet langer lastig vallen.

Ook in *Goosen Taeyaert* (1OG3) komt een omkering tot stand door toedoen van een derde persoon. In de eerste sequentie verwerft ossekoper Loutgen Loosvos een koe van Goosen, terwijl hij daarvoor niet eens over voldoende geld beschikt. De boer bedingt, behalve de verkoopsom, zes pond hutspot en de huid van de geslachte koe. Wanneer Goosens vrouw Bely thuiskomt, ziet ze een lege stal. Voor het zonder haar toestemming verkopen van hun vee incasseert Goosen uiteraard een flink pak slaag. De volgende morgen bezoekt hij de winkel van Loutgen, maar treft er alleen diens vrouw Baert aan. In opdracht van haar man scheept ze Goosen af met de huid en de overeengekomen zes pond vlees. Op het geld moet hij nog maar even wachten. Tegenspuiteren helpt niet, want ook Baert slaat er onmiddellijk lustig op los. Geheel onverwacht lacht de fortuin Goosen toch weer toe. Een andere ossekoper meent namelijk met de duivel in eigen persoon geconfronteerd te

worden, wanneer de boer, de huid om de schouders geslagen, zijn pad kruist. De man vlucht in allerijl weg; het geld dat hij zat te tellen, laat hij aan Goosen. Bij zijn terugkeer ziet ook Bely haar man aanvankelijk voor iets soortgelijks aan, maar het misverstand is van korte duur. Als Goosen bovendien een aardig sommetje geld te voorschijn weet te toveren is de vrede hersteld.

Als *onderdeel van een sectie* maken reguliere situatie-omkeringen deel uit van een grotere reeks van ontwikkelingen. Op het tweetal sequenties waarin een dergelijke wending zijn beslag krijgt volgt binnen de sectie meestal maar één andere sequentie. Soms behelst deze laatste ontwikkeling een nieuwe omkering (zoals in *Jan Fyn-art* (IOM1) en *'t Wyf, de neckere en de gendarme* (2 32)); in andere gevallen wordt de ontstane situatie bestendigd of leidt zij tot een verzoening (zoals in *Stout ende Onbescaemt* (1B11), *De bervoete bruers* (1H1), en *De luystervinck* (1OG8)), terwijl in weer andere een poging tot omkering mislukt (zoals in *Een schoenlapper met zyn wyf* (1N4)). Slechts in één spel (te weten in *Die mane* (1OA10)) treffen we een omkering na een herhaling aan. Rey-Flaud zou hier van een *farce réitérée et inversée* spreken. *De bervoete bruers* (1H1) voeren we aan als voorbeeld van het tegenovergestelde: een reguliere situatie-omkering, gevolgd door een herhaling.

Twee vrouwen, Griet en Baert, verkopen dronkaard Nout (echtgenoot van de laatste) in *Die mane* (1OA10) een ongenadige afranseling. Vooral zijn neus moet het ontgelden. De volgende morgen maakt Griet hem als kwakzalver verkleed wijs, dat de maan zich er in genesteld heeft. En alsof Nout na de klappen van de vorige dag en na zulke malle praat over de maan in zijn neus nog niet genoeg bedot is, sturen de vrouwen hem vervolgens naar een waarzegster (een tweede vermomming van Griet). Zij draagt hem op een paard met een ratel tegen de aanvallen van een weerwolf te beschermen. Het dier mag daarbij onder geen voorwaarde uit een magische cirkel treden, want anders verandert Nouts neus in een koevoet. Omdat hij het paard met zijn geratel angst aanjaagt, gebeurt dit natuurlijk juist wél. De man ontvlucht daarop het huis van de waarzegster, gadeslagen door de twee schaterende vrouwen. De tweede sequentie van dit spel bestaat dus niet louter uit een herhaling (nu dan in de vorm van een bedriegerij) van de nederlaag die Nout in de eerste reeds had ondergaan, maar omvat bovendien een meervoudig samengestelde list van Griet en Baert. Een omkering komt tot stand door ingrijpen van de Molder: hij overtuigt Nout en zijn kameraad Plonis in de herberg van de loosheid van de vrouwen.

Hans Goetbloet in *De bervoete bruers* (1H1) wreekt zich op een Fruminuer, die hem, terwijl hij doende was met zijn kruiwagen verhuisopdrachten te verwerven, in de eerste sequentie ruw de mond snoerde, door een lading voedsel (een geschenk van Milt van Herten aan het klooster van de Minderbroeders) naar zijn eigen nooddriftige gezin te brengen. De confrontatie die naar aanleiding hiervan ontstaat wordt door een Balju in het voordeel van Hans Goetbloet en zijn op blote voeten lopende kinderen beslecht.

Secties met reguliere situatie-omkeringen die *meer dan drie sequenties* omvatten

staan alle daarentegen in het teken van verdubbeling of verveelvoudiging van de wending. In de kern van de zaak blijken *Meer Geluck ende Heer Profyt* (1J4), *Coster Johannes* (1OG18) en *Scavuyt* (1U10), de verschillende thematiek ten spijt, zo zelfs op een identiek basisschema geconstrueerd. De inhoud van de eerste van het drietal genoemde kluchten is inmiddels genoegzaam bekend.

Coster Johannes (1OG18) vangt aan met een sequentie waarin een vrouw, Subtyl van Sinnen genaamd, haar man Boerdelyck Geck naar de markt en haar zoon Loeris om wijn zendt. Dit met de bedoeling de weg vrij te maken voor een ongestoorde ontvangst van de koster. Om in de toekomst niet door Loeris verraden te worden, speldt de vrouw hem bovendien op de mouw dat de vreemde bezoeker Niemand heet. Het paar is nog maar kort bijeen of Boerdelyck Geck keert al weer terug van de markt. *Coster Johannes* zoekt een schuilplaats; zoals de vrouw verwachtte, praat Loeris aanstonds zijn mond voorbij. Maar wanneer zijn vader hem naar de naam van de ongewenste gast vraagt, sticht het antwoord de voorspelbare verwarring. Als de koster, zich in zijn schuilplaats blijkbaar niet op zijn gemak voelend, vervolgens wegloopt, mislukt de list van Subtyl van Sinnen tenslotte toch:

Loeris

Vaertgen, ick sal hebben een fray kermispaert,
Nu tegens ommegansdach, wilt Godt.

Boerdelyck Geck

Wie salt u geven, Loeris?

Loeris

Niemand, vaertgen.

Boerdelyck Geck

Ick en gelooff niet off hy is al sodt;
Hy blyft altoos syn ouwe treecken by.

(250)

Loeris

Vaertgen, dat is Niemand die ick meene vry,
Als icket wel sach en overdochte.²¹

Coster loopt wech

Boerdelyck Geck neemt niet onmiddellijk wraak; bovendien blijft zijn vrouw daarbij merkwaardig genoeg buiten schot. De man beperkt zich namelijk tot een listig aangelegde confrontatie met de koster. Hij vraagt hem de volgende dag om advies inzake de bestraffing van "een vreemde hont" (vs 280) die sinds kort regelmatig bij hem thuis uit de pot snoept. Om de brutale indringer te kunnen vangen heeft Boerdelyck Geck een schandblok vervaardigd. *Coster Johannes* oordeelt echter dat het werktuig voor een hond te groot is. Ten bewijze daarvan steekt hij zijn hoofd door de opening. Zo valt hij aan de wraakzuchtige gevoelens van Boerdelyck Geck ten prooi. Loeris schatert: "Hach hach hay! myn vaertgen heeft den hont gevangen!" (vs 308) en identificeert de man ten tweeden male als Niemand. Na kastijding en de belofte voortaan uit de buurt van Subtyl van Sinnen te blijven, wordt de koster tot slot uit zijn benauwde toestand verlost.

Het begin van *Scavuyt* (1U10) is niet bewaard gebleven, maar veel tekst lijkt toch niet verloren gegaan. We maken nog net mee, dat het titelpersonage en zijn

kameraad Cnaptant tevergeefs om een aalmoes bedelen bij een boerin. Wanneer de vrouw hun niet goedschiks aan eten wil helpen, dan maar kwaadschiks. Samen plunderen ze daarom de kippenzolder. Een herhaalde diefstal enkele dagen later mislukt evenwel, doordat boer Jan en zijn vrouw de ongenode gasten bijtijds bemerken. Als de landbouwer niet lang daarna in de richting van de stad loopt om er zijn handel te drijven, zien Cnaptant en Scavuyt kans de situatie opnieuw naar hun hand te zetten. Ze waarschuwen de man voor rovers onderweg en adviseren hem zijn kostbare kleren met de hunne te ruilen. De twee landlopers beloven met de hand op het hart dat zij op hem zullen blijven wachten. Jan is evenwel nog maar amper uit het zicht verdwenen, of de rabauwen nemen de benen. Ze brengen zijn goed naar de boerin, bij wie ze het verhaal ophangen dat haar man hun de spullen heeft meegegeven ten teken, dat Cnaptant en Scavuyt een rijke maaltijd voorgezet moet worden.

Vergelijken we de organisatie van deze spelen nu met die van *Meer Geluck ende Heer Profyt* (1J4), dan zien we dat de lotgevallen van de *sujets-héros* in alle kluchten dezelfde regelmatige afwisseling vertonen. In verkorte vorm:

1J4: $\wedge.F+.V. / F-. \wedge. / F+.V. / Z-. \wedge. / C-. \wedge.$

1OG18: $\wedge.F+.V. / Z-. \wedge. / Q+.V. / Z-. \wedge. / F-. \wedge.$

1UI0: $P+.V. / F-. \wedge. / Z+.V. / F-. \wedge. / F-. \wedge.$

Dubbele situatie-omkeringen treffen we aan in *Jan Fynart* (1OM1) en in *'t Wyf, de neckere en de gendarme* (2 32). Als enige van de hier besproken teksten opent laatstgenoemde klucht echter niet met een omkering. Tussen de eerste sequentie en de rest van het spel is dankzij het afsluitende statische segment \emptyset niettemin een zekere scheidslijn waarneembaar, zodat de dubbele situatie-omkering wederom een zelfstandige grootheid wordt. Vanuit het oogpunt van organisatie worden *Jan Fynart* (1OM1) en *'t Wyf, de neckere en de gendarme* (2 32) verder gekenmerkt door de toevallige overeenkomst, dat de eerste omslag in beide spelen door middel van een *coup de théâtre* tot stand komt. Zo belandt Jan Fynart in een benarde positie doordat de schoenlapper hem in Middelburg signaleert en dit aan de drie slagers verklikt. Anderzijds raakt in *'t Wyf, de neckere en de gendarme* (2 32) de vrouw uit haar evenwicht doordat een der keukenknechten, wanneer deze haar tirannie ontvlucht, zich als duivel ontpopt:

1OM1: $\#.F+.V. / Z-. \wedge. / F+.V.$

2 32: $\emptyset.C+.V. / Z-. \wedge. / C+.V.$

Verwant aan kluchten met een dubbele situatie-omkering is een spel waarin de poging om na de eerste wending de ontstane verhoudingen om te keren, mislukt: *Een schoenlapper met zyn wyf* (1N4). De inhoud ervan hebben we aan het begin van par. 5.1.2 reeds kort samengevat. De tweede sequentie eindigde in een (voorlopige) nederlaag voor de man. Hoewel zijn vrouw de Pape – haar eigen man in vermomming! – niet aan haar zijde wist te krijgen in de opzet het gedrag van haar

echtgenoot met zijn hulp te corrigeren, lukt het hem op zijn beurt niet deze gunstige positie uit te buiten. Als zodanig is deze ontwikkeling bijzonder, in zoverre de herhaling van een vroegere geslaagde actie mislukt en zo in een omkering uitmond. Een poging om de situatie door middel van een fysieke confrontatie alsnog naar zijn hand te zetten, faalt eveneens. Met dit spel stuiten we op verschijnselen die strikt genomen niet in deze paragraaf passen. De omkering die in de tweede sequentie bereikt wordt, is immers gevolg van een jammerlijke poging tot herhaling van een eerder behaald succes, terwijl de nagestreefde omkering in de derde sequentie uiteindelijk eveneens mislukt. De falende herhaling in de tweede sequentie (resultierend in een omkering) blijkt uniek voor het genre van de rederijersklucht. Elders treffen we het verschijnsel namelijk niet aan. Mislukte omkeringen, zoals in de derde sequentie van dit spel, komen heel wat frequenter voor.

5.2.2.2 Mislukte situatie-omkeringen

In Rey-Flauds beschouwingen omtrent de *farce inversée* ontbreekt iedere aandacht voor falende situatie-omkeringen. Een eerder manco in haar theorie over functionele elementen in de structuur van een sequentie wreekt zich nu in haar observaties bij de *organisatie* van de *farce*. De schrijfster zweeg in haar dissertatie immers, zoals we in hoofdstuk 2 uitvoerig bespraken, categorisch over mislukte handelingen van *sujet* of *agent*. De bestendinging van iemands kwade fortuin als gevolg van een onsuccesvol optreden kan als structuurkenmerk echter moeilijk over het hoofd gezien worden.

Illustratief voor de falende situatie-omkering zijn de gebeurtenissen in *Een quacksalver ende een boer* (10I21). Het spel behoort tevens tot de zeldzame gevallen waarin de 'simpele' landman nu eens niet slachtoffer van de bedriegerspraktijken van een kwakzalver is, maar omgekeerd. De meester voorziet een vette winst, wanneer een boer, alvorens de onderhandelingen over de keisnijding van zijn buurman met hem voort te zetten, aankondigt een bezoek bij de goudsmid af te leggen. Hij wil weten "Wat een stuk silver waert sou weesen | Soo groot als een turff off diergelycke" (vs 110-111). De kwakzalver verzekert hem even goed van Engelse maten en gewichten op de hoogte te zijn als welke smid ook. Daarom nodigt hij zijn klant uit om hun handel naar de herberg te verplaatsen. Wanneer de boer na vier glazen drank aanstalten maakt om huiswaarts te keren, herinnert de meester hem aan zijn zilver. "Ontbeyt", roept de leperd, "ick salt noch eerst winnen | Met spitten, met delven" (vs 186-187). De overwinning die hij zo op de kwakzalver boekt (feitelijk een wraakoefening namens al diegenen die door hem eerder bedrogen zijn), geeft hij niet meer uit handen, hoezeer de meester er zich ook voor inspan. Zelfs de hui krijgt de man niet vergoed; alle verdere pogingen om de situatie weer in zijn voordeel om te buigen blijven eveneens tevergeefs.

Mislukte omkeringen zijn voorts aanwezig in 't *Wesen* (1B3), in *Boertelick Sin* (1J9), in *Ons Lievenheers Minnevaer* (1OK2), in *Crimpert Oom* (1P9), in *Haestbedrogen en Vrouw Pluyse* (1U9), in *Deen en dander: twee soldaten* (3N3) en in

Droncken Claes (3R3). Al deze wendingen maken, afwijkend van *Een quacksalver ende een boer* (10I21), waar het verschijnsel enig structuurkenmerk van de klucht is, deel uit van omvangrijkere secties. Verschillend van *Meer Geluck ende Heer Profyt* (1J4) staan zij tevens los van een vroegere geslaagde omkering. Twee voorbeelden.

Terwijl in *Ons Lieven Heer Minnevaer* (1D2) Cleyn Betrouwen een uitdrukking van zijn vrouw Warachtige Liefde misverstaat, zijn in het vergelijkbare Haarlemse spel (1OK2) beide echtelieden in de veronderstelling dat God hen nog geld schuldig is voor het peetouderschap van hun kinderen. Van de Coster kan hier zelfs worden gezegd, dat hij Minnevaer en Lubbeken regelrecht bedriegt. Min of meer uit wrok over de verdrijving van katholieke priesters door geuzen, spiegelt hij hen voor dat de Paus al hun wensen zal inwilligen. In Rome trachten zij Gods plaatsvervanger van hun rechten te overtuigen, echter zonder succes. Wel kan hij de klagers een paar aflaten bezorgen. Lubbekens vraag: "machm'er wel kinderbuycken meê vul-len" (vs 569) moet de Paus ontkennend beantwoorden; bovendien, zo voegt hij daar aan toe: "Wy syn wel ontfangers, maer niet om uyt te keeren" (vs 583)!

Hoewel de twee afsluitende sequenties in *Deen en dander: twee soldaten* (3N3) beide door een samengaan van actie en reactie gekenmerkt worden, is toch ook hier sprake van een mislukte omkering. In de structuurformule komt zij tot uitdrukking in de plaats van de majuskel. De dominerende handeling van de belagers van de boer in de eerste sequentie wordt verantwoord door achteropplaatsing van de P; in de tweede sequentie is het omgekeerde het geval:

$$pP - (\alpha \equiv \beta \psi \omega \omega') . \wedge . / Pc - (\alpha \equiv \beta) . \wedge .$$

De klucht opent met de plundering en afpersing van een boer door twee lansknechten. Om erger te voorkomen geeft de boerin aan de soldaten het bedrag waarom zij vroegen. Meer water door de melk en zout door de boter zullen het geleden verlies op den duur wel compenseren. Korte tijd later blijkt de boerin echter geen haar beter dan de plundersaars. Terugkerend van de markt gaat de vrouw namelijk gretig in op hun voorstel om samen in de herberg een paar potten Rotterdams bier te nuttigen. Bezorgd over het lange wegblijven van zijn echtgenote belandt de boer uiteindelijk in dezelfde kroeg. Daar wordt hij prompt voor de verteringen van het drielal aansprakelijk gesteld. Morrend geeft hij hen voor de tweede keer hun zin. Onderweg naar huis roept hij de boerin ter verantwoording voor haar losbandig gedrag. Daarbij komt het al gauw tot fysiek geweld. De aanzienlijk jongere vrouw ontwijkt evenwel met gemak zijn slagen en zet het op een lopen: de grijsaard kan haar toch niet bijhouden. Waar een numeriek overwicht de boer in de herberg tot betalen dwong, voert een mislukte omkering van de situatie via de vrouw door het grote leeftijdsverschil eveneens tot een nederlaag.

5.2.3 Herhalingen

Een volgend structuurkenmerk is de herhaling. Hiervan is sprake wanneer aan één van beide navolgende voorwaarden voldaan wordt: ofwel heeft de herhaalde ontwikkeling betrekking op ingrijpend nieuwe personageconstellaties, ofwel komt zij middels een andersoortig dynamisch segment tot stand. Listen e.d. die bij gelijkblijvende verhoudingen in onderdelen uiteenvallen resulteren met andere woorden niet in even zovele sequenties. Bij het begin van par. 5.1.5 is al op deze kwestie gewezen.

Zoals we eerder reeds opmerkten zijn, één uitzondering daargelaten, mislukte herhalingen binnen het komische rederijersdrama onbekend. En anders dan in par. 5.2.2.1 zullen we onze bespreking van het structuurkenmerk op de volgende bladzijden slechts ten dele naar het daar gehanteerde onderscheid (spel/sectie/onderdeel van een sectie) inrichten. In plaats daarvan blijkt als indelingscriterium juist het aantal sequenties bruikbaar.

Ons zijn geen rederijerskluchten bekend waarin herhalingen zich bij gelijkblijvende personageconstellaties *als structuurkenmerk* over een geheel (d.w.z. uit twee sequenties opgebouwd) spel uitstrekt. Als kenmerk van een *sectie* komt een herhaling bij ongewijzigde personageverhoudingen evenmin voor. Het kenmerk gaat bij ons namelijk onveranderlijk gepaard met de wijziging of wisseling van een pool. Heeft de verandering betrekking op een vervanging d.m.v. een derde pool, dan impliceert zij uiteraard een sectiegrens. Over dit laatste verschijnsel handelen we verderop in par. 5.3. Herhalingen in spelen die niet uit twee sequenties bestaan, waar-tussen zich geen poolwisselingen voordoen treffen we aan in een viertal kluchten: *De drie minners* (1F4), *De bedrogen minnaars* (1L1), *De dove bitster* (1OG9) en *Een boer en meester Marten* (1OG5). Drie van de genoemde spelen lijken niet alleen qua thematiek op elkaar, maar ook qua structuur.

De dove bitster (1OG9) schijnt door de aanwezigheid van het travestie-motief en de dubbele vermomming (Lippen als Aechtgen en Betgen als Lippen) weliswaar rijker aan uitdrukkingvormen dan *De drie minners* (1F4) en *De bedrogen minnaars* (1L1), de kern van de klucht blijft overal niettemin gelegen in de bedriegerij van het verliefde trio. Het basisstramien van het Haarlemse spel is dus weer eenvoudiger dan het uiteindelijke resultaat. In de tweede sequentie van het spel laat Aechtgen Schoontooch, object van verering van de minnaars en aanvankelijk onwetend van hetgeen zich in het huis van haar bazin heeft afgespeeld, de mannen een tweede vernedering ondergaan: nadat de ongelukkige vrijers door rook, loog en meel verblind geraakt de plek des onheils verlaten hebben, leidt het meisje hen tenslotte namelijk naar de waterkant.²² Als verdubbeling ten opzichte van Lippen Suermont en Vrolyck Betgen voegt Aechtgen Schoontooch bijgevolg niets wezenlijks toe aan de gebeurtenissen in de eerste sequentie. Haar optreden is feitelijk een herhaling van hetgeen het drietal los daarvan eerder al had doorgemaakt. In de structuurformule van het spel komt een en ander aldus tot uitdrukking:

$$\vee . F + (\alpha\beta \rightarrow \chi\psi\omega) . \vee . / F + (\gamma \rightarrow \chi\psi\omega) . \vee .$$

In *De drie minners* (1F4) kan, mèt de sequentie waarin de Joncker zich voor de voeten van de vrouw ter aarde stort, tevens de rol van het personage zelf gemist worden. Anders dan Mak²³ die de Pape als overbodig kenschetste, zijn wij geneigd juist dit optreden als een soort van 'toegift' te beschouwen. Immers, wanneer de Coster en de Pape elkaar, resp. als lijk en als 'de dood'²⁴ vermomd, op het kerkhof ontwaren, bereikt de door Twyf op touw gezette ontwikkeling een eerste hoogtepunt:

Coster

Wat horic daer craken?

Het zyn dode beenderen, ic ghemesse myn zinnen,
Eylachen, wachaermen!

(105)

Pape

Wat es hier in?

De doot gaet spreken, ay my, ay my,
Veni creator domine,
Groot Magnificat, ende tvers met allen!

Coster

Eylacen, of ic huut ware!

(110)

Pape

Wat zals ghevallen?

De doot wilt huut, ic ben verlooren.
Ic sal styf up de kiste duwen.²⁵

De klucht zou met deze scène zelfs gemakkelijk tot een aanvaardbare slotapotheo-se hebben kunnen leiden. Deze wordt evenwel uitgesteld tot het moment waarop een derde pretendent (de Joncker) zich als duivel bij het reeds aanwezige tweetal voegt. Op zijn beurt laat Gommersz in *De bedrogen minnaars* (1L1) voorbereidingen treffen voor een vergelijkbare climax. Nadat de Student en de Edelman in een nabijgelegen schuur gearriveerd zijn, wordt (zo zouden we ons dat kunnen voorstellen) hun eerste confrontatie in pantomime-vorm gespeeld. De Platynwachter en de zot Subtyl Bedyeden voorzien het geheel met commentaar. Vrijwel onmiddellijk daarop verschijnt de Borgerszone als duivel vermomd ter plekke. Een rendez-vous met de Vrouwe wordt verondersteld inmiddels plaatsgevonden te hebben. Anders dan in het Brusselse spel, waar het gesprek tussen de Vrouwe en de Joncker wèl volledig uitgesponnen wordt²⁶, vallen bij Gommersz de gebeurtenissen in de schuur dus niet uiteen in scènes tussen twee, resp. drie personages, maar komen ze in één handeling samen. Vooraf aan de vechtpartij tussen de minnaars op het kerkhof en de gesprekken met de Vrouwe in haar huis gaan echter de volstrekt overbodige tafereeltjes waarin de drie verliefde mannen tevergeefs via de Cnape toegang tot hun beminde zoeken. Vergeleken met de twee voorgaande kluchten is deze 'opmaat' voor latere verwickelingen in het spel hooguit in zoverre functioneel, dat er van verschillende soorten dynamische segmenten sprake is: P en F.

De vierde klucht met een herhaling in een uit twee sequenties opgebouwde sectie

is *Een boer en meester Marten* (1OG5). De verwikkelingen in het slotgedeelte van het spel voeren eigenlijk min of meer bij toeval tot het hier besproken structuurkenmerk. De sequentie waarin een boerin het er niet bij laat zitten, dat een kwakzalver (Mr. Marten) haar man heeft proberen te verschalken, is voor de logische voortgang van het gebeuren niet onontbeerlijk. Het gemak waarmee de vrouw er vervolgens in slaagt de meester te verdrijven, geeft haar moed om ook een ander soort van bedriegersvolk aan te pakken. Zo neemt ze, direct aansluitend op de voorgaande gebeurtenissen, wraak op de waardin, die haar man eerder met aanlokkelijke voorstellen geld had ontfutseld, dat deze ontvangen had voor de verkoop van eieren en een kalf van een niet al te snuggere buurman. De succesvolle operatie tegen Mr. Marten leidt dus onrechtstreeks tot de geslaagde actie (herhaling) tegen een tweede, soortgelijke tegenstander.

Concentreren we ons vervolgens op herhalingen in kluchten met een omvang van tenminste drie sequenties. In de meeste ervan gaat het structuurkenmerk samen met een veranderde personageconstellatie. Alleen in *Boertelick Sin* (1J9), een klucht waarin, zoals we verderop zullen zien, een zeer bijzondere soort van herhaling aanwezig is, blijven de verhoudingen over de polen verdeeld gelijk. Voor de rest is er een groep van spelen waarin iemand een hernieuwde nederlaag wordt toegebracht, doordat een beroep op een scheidsrechter-achtig personage even weinig uithaalt als de eigen initiatieven. Aangezien we een bespreking van de speciale functie van de *iudex* tot het volgende hoofdstuk uitstellen, kunnen we over de kluchten die tot deze categorie behoren kort blijven.

In *De coopman die vyf pondt groote vercuste* (1B7) roept de titelfiguur tevergeefs de hulp in van Burchmeester en Greffier om de waard ervan te overtuigen, dat de kusjes van de waardin de rekening van de schuldenaar toch moeilijk kunnen vereffenen. Jan Goemoete laat zich in het gelijknamige esbatement (1J1) letterlijk zelf aansmeren door een kwakzalver, aan wie hij een verjongingskuur vraagt. Thuis ziet zijn vrouw Bate hem, nadat hij zo in bed is gaan liggen en de veren daarvoor aan zijn lichaam blijven kleven, voor een weerwolf aan. Zij stuurt Vrou Ghybe erop uit om Mr. Proefal te halen, die het monster moet belezen. Als met diens hulp de vrouw haar man tenslotte herkent, tracht de kwakzalver de confrontatie tussen beiden te beslechten, maar uiteindelijk lijdt Jan toch opnieuw een nederlaag. Baljuw en Diefhaelder in *Meer Geluck ende Heer Profyt* (1J4) maken dat het gelijk definitief aan de zijde van Gasthuys- en Medecynmeester belandt. Twee kinderen worden in *Clays en Geene* (1U8) door hun moeder voor hun wilde spelletjes gestraft. Bovendien begrijpen zij de opdracht die zij vervolgens ontvangen in de meest letterlijke zin van het woord. Voor het scherven van kolen nemen ze namelijk geen groente maar steenkool. De gevolgen laten zich raden. Wanneer de vrouw hen met roetzwarte gezichten aantreft, meent zij dat haar kinderen in "neckers" veranderd zijn. Clays en Geene doen weinig moeite het misverstand uit de wereld te helpen en laten hun moeder in de waan dat zij inderdaad tot bietebauwen getransformeerd zijn. De bedrevenheid waarmee een pape hen vervolgens beleest, jaagt de kinderen tenslotte zoveel schrik in, dat zij zich als Clays en Geene bekend maken.

Een korte afstraffing (de tweede op rij dus) volgt. Maar ook deze richt weinig uit. Als enige in zijn soort sluit deze klucht niet af met een sequentie waarin de herhaling zich met behulp van een *iudex* voltrekt. Nieuwe consignes:

Voort soo stovet die cruyden met eender ouder hinne
En dees scotel pappe eet met minne (320)
En dan braet ons eyeren. (f9r)

worden namelijk wederom volstrekt verkeerd begrepen. In plaats van een oude hen wordt een versleten hemd gestoofd, terwijl de eieren aan het spit gaan en de pap wordt gedeeld met Minne, de poes! Daarmee blijkt de onnozelheid van Clays en Geene onverbeterbaar (=).

Een enigszins aparte positie wordt ingenomen door *Een crysman die eens buermans paert steelt* (1J3). Weliswaar is ook hier sprake van een herhaling met hulp van een nieuw personage, maar deze komt tot stand doordat het *objet* als *iudex* een vergelijk tracht te treffen tussen het *sujet* en een nieuw *objet*. Eerder zagen we al hoe zich in dit spel een lans knecht meester maakt van een paard, om het de volgende dag nota bene door de eigenaar zelf te laten verkopen. Terwijl de waard met een Paerdecoper reeds een prijs van 180 kronen overeengekomen was, stelt de als makelaar verklede Crysman de transactie vast op 170 kronen. Hoewel ook de waard daarmee tevreden is, wordt hij zo niettemin ten tweeden male door de lans knecht, nu dus in de rol van *iudex*, bedrogen; bovendien is hij zijn paard daarmee definitief kwijt.

Naast de herhaling die in meerdere of mindere mate door toedoen van een derde pool gerealiseerd wordt, komt het structuurkenmerk ook dankzij uitbreiding, versmalling of wisseling van één der polen (of van beide) voor. Van de vier spelen die wij tot deze categorie rekenen ('t Calf van wondere (1J2), *Een boer die in een calfsvel benaeyt was* (4 36), *Stout ende Onbescaemt* (1B11) en *Scavuyt* (1U10)) bespreken we het eerste. Het is tegelijkertijd een der aardigste esbatterementen uit de rederijersperiode überhaupt, blijkens vers 283 afkomstig van de kamer van *Moyses Doorn* uit 's-Hertogenbosch. De pool van het *sujet* ondergaat hier in de tweede sequentie (de passage waarin de bewuste herhaling plaatsgrijpt) een uitbreiding, terwijl die van de *agent* versmalt. In de overige drie kluchten verandert steeds slechts één pool.

Het 'landwyf' Truye stuurt boer Steven met eieren en een calfsvel naar de markt. Gelijk zovele van zijn collega's ervaart ook hij, dat de belangstelling van de zijde van de kopers gering is. Jonckwyf Nyesken lokt hem de herberg in, waar hij na een paar pintjes dronken van de bank rolt. Samen met de waard en de waardin trekt het meisje de boer het calfsvel aan. Volgt een tafereel waarin Steven door een als pape verklede waard als 'Tcalf van wondere' herdoopt wordt. Nyesken leidt het dier naar de wei; onderwijl doet de waard een ronde door het dorp met de vraag of er ook iemand een kalf mist. Truye, die het spijt dat zij nog onlangs een kalf heeft laten slachten (met zijn huid was Steven naar de markt gezonden), toont be-

langstelling. Wanneer zij het dier ziet, meent ze dat haar eigen kalf uit de dood verzezen is. Oog in oog met zijn vrouw maakt Steven zijn ware identiteit nog steeds niet bekend; eens als kalf gedoopt, blijft gedoopt. In de aanwezigheid van mensen kwispelstaart hij daarom en roept slechts "Bue!" Nog binnen dezelfde sequentie herhaalt de waard zijn bedriegerij door Truye, wanneer het kalf naar haar zin te weinig voer tot zich neemt en dus wel ziek zal zijn, als vleeshouwer zijn diensten aan te bieden. In de waan dat zijn einde nabij is, roept Steven, tot grote schrik van de boerin, uiteindelijk:

Hout, lekker, hout!
Laet my eerst belien myn ghebreecken. (412)
Biechte, biechte!²⁷

Zo ontdekt de vrouw dat het kalf haar vermiste Steven in eigen persoon is. Na de waard weggejaagd te hebben, eindigt Truye het spel met een fikse uitbrander in de richting van de boer.

Herhalingen vinden soms ook plaats onder invloed van een *coup de théâtre*. Van een 'ommekeer' kan men daarbij uiteraard niet altijd spreken! Opnieuw houdt het aantal kluchten waarin de herhaling m.b.v. dit dynamische segment de organisatie van de sectie beheerst, de hoeveelheid spelen waarin dit kenmerk daarvan slechts een onderdeel is, in evenwicht. Tot de eerste groep behoren *Droncke Taverne* (1F1) en *Lichtekoy* (1OG6), tot de tweede *Lyss en Jan Sul* (1OG13) en *Coster Johannes* (1OG18). Van beide lichten we er één wat uitgebreider toe.

De verslagen positie waarin Droncke Taverne zich bevindt (1F1) wordt versterkt, doordat de strooien pop, die zijn familie en een waard hem als bruid hadden toegedacht, boven op hem valt. Opmerkelijker in dit verband zijn vergelijkbare ontwikkelingen in *Lichtekoy* (1OG6). Hier opent het spel namelijk met een *coup de théâtre* en volgt een omvattender handeling waarin de negatieve uitkomst voor het *sujet* herhaald wordt. De klucht vangt aan met een monoloog van het titelpersoonage, dat de winst van een reeks succesvolle verkopen in gedachten al tot een groot kapitaal ziet uitwassen. Doordat de kan met melk waarop alle hoop gevestigd was in gruzelementen valt, komt er niets van dit alles. In de volgende sequentie laat de vrouw zich bovendien door Heerroom overreden tot een geheim afspraakje. Aldus komt zij van kwaad tot erger.

Vrijwel eender vergaat het de man in *Lyss en Jan Sul* (1OG13). Terwijl hij zijn hart uitstort bij de toeschouwers over de kwade feeks waarmee hij getrouwd is, draagt Lyss (ω) hem op mosterd te gaan halen. Onderweg verliest hij het geld en laat hij de pot in scherven vallen. Teruggekeerd wordt hij daarom natuurlijk met een nog fellere vrouw geconfronteerd. Zijn verzuchting: "Ick woud dat ghy doot waert" (vs 94) is niet alleen begrijpelijk, maar brengt de vrouw bovendien op een idee. Om te testen of Jan (α) werkelijk nog van haar houdt, zoals hij voorgeeft te doen, zal zij, terwijl zij hem voor een boodschap op pad gestuurd heeft, onder aan een ladder gaan liggen, zodat het lijkt alsof zij er van af gevallen is. De opzet slaagt: eerst is de sukkel verbaasd, ja zelfs bezorgd (waarschijnlijk bevreesd dat

zijn vrouw hem kan horen, durft hij aanvankelijk niet anders te reageren), maar beseft dan dat zijn stille wens is uitgekomen:

Och, hoe leyt Belitgen als de beswaerden
Dus neder opter aerden, al waert een blicck.
Staet op, Belytgen, off bent ghy sieck,
Off als een griet van den doot verslonnen?
Sy sal seecker doot syn. Al gewonnen, al gewonnen!²⁸ (190)

Niettegenstaande de juichkreten waarmee de man deze onverhoopte gebeurtenis begroet, is hij natuurlijk dubbel en dwars slachtoffer van haar list. Een volgende wending blijft dan ook niet lang uit. Jans leermeester Coppen Slimbeck (β), erbij gehaald om Lyss te helpen begraven, deelt daarbij in de malaise. De klucht, die gekenmerkt wordt door vlotte afwisselingen, bevat zo een derde sequentie, die in vergelijking met de tweede als een herhaling, maar intern als een omkering beschouwd moet worden:

$$\wedge . Zc - (\alpha \leftarrow \omega) . \wedge . / F - (\alpha \leftarrow \omega) . \wedge . / \vee . Z - (\alpha \beta - \omega) . \wedge .$$

Tot slot willen we kort de aandacht vestigen op herhalingen die eerst via een tussenliggende sequentie hun beslag krijgen. Een mislukte omkering wordt met andere woorden gevolgd door de definitieve nederlaag, die in de eerste sequentie nog slechts voorlopig was. We zouden het verschijnsel een *drietraps-organisatie* kunnen noemen. *Crimpert Oom* (1P9) is daarvan een sprekend voorbeeld. Hiervóór zagen we reeds dat de titelfiguur door Sijmpel Schalck wordt overtroefd, wanneer hij meent zijn knecht een poets te kunnen bakken. In de tweede sequentie slaagt hij er niet in de situatie weer om te keren. De rechter bevestigt uiteindelijk de ontstane verhouding door Sijmpel Schalck in het gelijk te stellen: als Maria hem het geld toegeworpen heeft, dan heeft Crimpert Oom daar geen recht op. De slimme knecht bemachtigt met een handige truc zelfs de van zijn opponent geleende mantel:

Myn meester raest, theeft wel meer gebleken.
Tsyn al oude trekken, tis syn eerste nyet; (425)
Hy sou wel meer seggen met slecht bedyet.
Dat men hem lyet begaen als de gestoorde,
Hy sou wel seggen, dat den mantel hem oock behoorde.
Wye orboorde syn leven sulcken daet!²⁹

Het overgeleverde fragment van *Boertelick Sin* (1J9) verraaft een vergelijkbare organisatie. De vader van een jong meisje verstoort een amoureuze tête-à-tête van zijn dochter met haar vrijer. Deze laatste stelt zich in allerlei verdeckt op tussen enkele beelden. Van haar kant probeert de dochter haar vader op de meest uiteenlopende wijzen te weerhouden van het beschilderen van een nog onbewerkt beeld (de minnaar!). De halsstarrigheid waarmee de man desondanks voortgaat is wellicht

verklaarbaar uit de mogelijkheid dat hij nu al het spelletje van zijn dochter doorziet. Nadat zijn dochter een pot rode kleurstof heeft laten vallen, is er alleen nog maar wat zwarte verf over. Terwijl hij bezig is uitvoering te geven aan zijn spotterij met Boertelyck Sin, breekt het spel af.

5.2.4 Geforceerde oplossingen

In de meeste gevallen wordt, nadat een bepaalde ontwikkeling niet tot een oplossing is kunnen komen, in de direct daarop aansluitende sequentie toch een overwinning voor een der beide strijdende partijen geforceerd. De oplossing komt in dat geval met behulp van een tweede, in vergelijking met de ontwikkeling in de voorafgaande sequentie, andersoortig dynamisch segment tot stand. Opmerkelijk hierbij is dat sequenties in de bedoelde combinatie samen steeds ook een sectie vormen. Het verschijnsel doet zich voor in *Scaemel Ghemeente ende Trybulacie* (1B9), *De katmaecker* (1OA9), *De preecker* (1OG1), en *De vloyvanger* (1OG4). Bij de introductie van het element = is van het voorlaatste spel reeds een uitvoerige samenvatting gegeven.

De onverwachte verschijning (Z) van de Doot, juist op het ogenblik dat Scaemel Ghemeente zich bij zijn vrouw Trybulacie (1B9) over de soberheid van hun huidig bestaan beklaagt, forceert een oplossing in de confrontatie tussen de twee echtelieden. Zijn binnenkomst plaatst het gelijk aan de zijde van de vrouw. In *De katmaecker* (1OA9) komt de twist tussen Roel en Heyn enerzijds en twee vrouwen anderzijds eerst tot een eind wanneer een van beide laatsten Roel een kat te aanschouwen geeft, waardoor de man overtuigd raakt dat het tijd wordt de vroedvrouw te gaan halen.

De vloyvanger (1OG4) wordt in zijn geheel door het in de onderhavige subparagraaf bestudeerde structuurkenmerk beheerst. Het spel vangt aan met een confrontatie tussen een man en een vrouw, Bottecroes en Blinde Baet genaamd, over de vlooiën die hen 's nachts kwellen. Blinde Baet stoort er zich eigenlijk niet zo aan, maar Bottecroes deste meer. Hij probeert het ongedierte blijkbaar zelfs met pijn en boog te vernietigen, maar raakt daarbij alleen zijn vrouw. De strijd die het echtpaar naar aanleiding van de vlooiën voert, komt in de eerste sequentie niet tot een oplossing en zal gedurende het hele verdere spel onderhuids blijven voortwoekeren. De ingeroepen hulp van een Byman (imker), een Velthoender (patrijsvanger) en een Quackelaer (eendelokker) leidt vervolgens niet tot even zovele sequenties, maar bestaat uit een drietal vrijwel identieke herhalingen. De getergde boer wordt door twee van hen in de waan gelaten de insecten in een bijenkorf of met een patrijzenet te kunnen vangen. De eendevanger is hem als enige gunstig gezind: "Ick wil u niet beleuren als dander deden" (vs 343). Toch leidt ook zijn advies aan de boer om zich van een 'pansier' te voorzien tot een belachelijke situatie. Pas de volgende morgen licht de eendevanger zijn goedbedoelde, maar cryptische raad toe: hij doelde niet op een stalen harnas, maar op de beschutting "van ses oft seven vaenen goet biers" (vs 404). Terwijl hij de les in praktijk brengt, komt er tevens

een eind aan zijn strijd met Blinde Baet. Anders dan vrouwen die de slemppartijen van hun echtgenoten hartgrondig verfoeien, ziet zij haar man in het vervolg juist gráág dronken uit de kroeg thuiskomen!³⁰

5.3 Verband tussen secties

In de vorige paragraaf hebben we de organisatie van sequenties besproken met behulp van termen als omkering, herhaling en geforceerde oplossing. Over de grenzen van secties heen kunnen we deze begrippen daarentegen maar tot op zekere hoogte handhaven. Aangezien het *sujet* of zijn verdubbeling bij een poolwisseling met een ander *objet* geconfronteerd wordt, kan er als uitkomst van de ontwikkeling die zich tussen de nieuwe antagonisten vervolgens afspeelt, namelijk niet van zuivere omkeringen of herhalingen sprake zijn. Zulke begrippen hebben dan immers uitsluitend betrekking op de situatie waarin de pool van het *sujet* verkeert. Everaerts esbattement van *De dryakelprouwer* (1B13) levert in dit kader een sprekend voorbeeld.

Een kwakzalver verwerft de hulp van een balorige knecht, die de stereotiepe monoloog van de meester eerder bij voortduring hinderlijk onderbrak. Wanneer de jongen ontdekt dat hij alleen maar goed is voor het verslepen van de loodzware bagage van zijn broodheer (en dat nog wel met een lege maag), trapt hij de met geneeskrachtige kruiden gevulde ransel omver en gaat ervandoor. Even later klopt hij aan bij het huis van een vrouw, op zoek naar een slaapplek voor de nacht. In eerste instantie vangt hij bot. Zo gemakkelijk laat hij zich, zeker na de ervaringen met de kwakzalver echter niet afschepen. Terwijl de vrouw koeien gaat melken, sluipt de jongen namelijk heimelijk haar huis binnen en verstopt zich boven het bed. Vanaf die plek becommentarieert hij als *interruptor* een vrijpartij tussen de vrouw en haar man. De knaap raakt zijn relatief comfortabele schuilplaats uiteindelijk weer kwijt, wanneer hij, wat al te ingespannen luisterend naar wat zich onder hem afspeelt, naar beneden valt. Als een hazewind verlaat hij daarop het huis, man en vrouw achterlatend in de waan dat de duivel of een geest het op hen gemunt had.

Structuur en organisatie van de rederijersklucht overziend, constateren we verder dat bij sectiegrenzen nimmer meer dan één pool vervangen wordt. Natuurlijk komen er binnen sequenties wel totale wisselingen in het bestand van optredende personages voor, maar de sectie waarin zich een dergelijke metascènegrans³¹ voordoet, staat toch steeds in het teken van een ontwikkeling tussen polen, waarvan er minstens één reeds in de voorafgaande sectie aanwezig was. Zonder uitzondering zien we de *sujet-héros* tegenover een nieuw *objet/agent* geplaatst. Ons zijn geen gevallen bekend waarin het *sujet* plaats maakt voor een derde pool. Wat dat betreft kennen sotternie en rederijersklucht dus tot op zekere hoogte 'eenheid van handeling'. Uiteraard is deze laatste uitdrukking voor de periode van het toneel waarover wij hier spreken een anachronisme. Het verschijnsel als zodanig bevestigt, anders geformuleerd en beter binnen het hier gehanteerde begrippenapparaat blijvend,

wel Rey-Flauds eerder in hoofdstuk 2 geponeerde stelling dat de *héros* “onveranderlijk middelpunt en verbindingsfactor tussen de sequenties is” (blz. 66). Deze observatie geeft ons nu de mogelijkheid om de veranderingen die zich over sectiegrenzen heen afspelen in soorten in te delen. Zo kunnen we de ontwikkeling tussen knecht en ‘dryakelprouwer’ in Everaerts gelijknamige spel (1B13) als een *opmaat* voor de verdere verwickelingen met het echtpaar beschouwen. Het verschijnsel is evenwel niet beperkt tot optredens van personages die verderop in het spel niet meer terugkeren. Het kan namelijk gemakkelijk uitgebreid worden over losstaande sequenties aan het begin van het spel waarin de verdubbelde delen van een pool zich, in tegenstelling tot hun eensgezinde optreden later, tegen elkaar keren.

Naast de opmaat staat de *naslag*: op de laatste ontwikkeling tussen de pool van de *sujet-héros* en die van de belangrijkste tegenstander(s) volgt een extra sequentie (sectie), waarin het lot van de *héros* veelal definitief bezegeld wordt. Opnieuw kunnen we onderscheid maken tussen acties van personages die oorspronkelijk als verdubbeling van de pool van het *sujet* optreden en handelingen van een nieuwe, niet eerder aanwezige pool. Zo krijgt aan het eind van de reeds meermaals besproken klucht *Scavuyt* (1U10) de man, nadat hij door de twee boeven bedrogen is, een uitbrander van zijn vrouw (zelf ook niet zonder kleerscheuren van de bedriegerijen van de landlopers afgekomen!) op de koop toe. In *Een crysman die eens buermans paert steelt* (1J3) begroet een furieuze waardin haar man, die eerder op de markt op schandelijke wijze bedrogen is, met stokslaag.

Binnen de resterende veranderingen van poolsamenstelling zijn *wisselingen van bondgenootschap* en *poolsplitsingen* aanwijsbaar. Onder het eerste verstaan we de overgang van één of meer personages van de pool van het *sujet* naar die van het *objet* of omgekeerd; onder het tweede begrijpen we het verschijnsel waarop Rey-Flaud reeds met haar begrip *dédoublement* duidde: een verdubbelde pool keert zich in een volgende sequentie tegen zijn aanvankelijke wederhelft.³² Het eerdergenoemde kenmerk van de ‘naslag’ blijkt feitelijk dus een bijzondere vorm van poolsplitsing te vertegenwoordigen. Tot slot is er een categorie van spelen met herhaalde poolwisselingen.

5.3.1 Opmaat en naslag

Van een zuivere opmaat is in ieder geval sprake in een tweetal rederijderskluchten.³³ *De dryakelprouwer* (1B13) hebben we reeds besproken. Een tweede voorbeeld van het organisatiekenmerk treffen we aan in het begin van *Broer Jan en Pater Joost* (1OK6). Een monnik (Broer Jan) en een non (Suster Griet) komen overeen in de avond over de muur van hun klooster te klimmen om zo de vrijheid tegemoet te gaan. Op het beslissende moment laat Suster Griet het afweten: zij blijft liever onder de beschermende vleugels van moeder-overste. Voor Broer Jan is het evenwel te laat om nog op zijn schreden terug te keren.

De secties waarmee beide spelen aanvangen lijken tamelijk los met het vervolg van het spel verbonden. De *objets* hebben in de desbetreffende opmaat min of

meer het karakter van katalysator voor de wederwaardigheden van de *sujets-héros* verderop in het spel. Zo heeft de knecht in *De dryakelprouwer* (1B13) als het ware geleerd dat hij niet zo snel tegen botheid of ongastvrijheid moet capituleren. Die ervaring benut hij in de tweede sectie door zich stiekem boven het bed van het echtpaar te verstoppen. De confrontatie tussen Broer Jan en Suster Griet had tot gevolg dat de monnik zijn weg terug naar het klooster geblokkeerd zag.

Als organisatiekenmerk lijkt het type van de zuivere opmaat zelfs relatief frequent voor te komen in middeleeuwse sotternieën. 'Die ander man' in *De buskenblaser* (0A4), de Messagier in *Drie daghe here* (0A7) en (voor zover de opening van deze sotternie als één sectie beschouwd mag worden) de Vrouwe in *Truwanten* (0A8) oefenen alle deze functie uit. Enige statistische waarde mag aan de veelvuldigheid waarmee dit organisatiekenmerk in sotternieën opdoemt overigens niet gehecht worden.

In een minder zuivere vorm ontdekken we het organisatiekenmerk in *Stout ende Onbescaemt* (1B11), *De appelboom* (1OB9), *De preecker* (1OG1), *Een boer en Meester Marten* (1OG5) en *Moorkensvel* (3H3). In het merendeel van deze spelen betreft de opmaat een ontwikkeling tussen het *sujet* en zijn verdubbeling. Vrijwel zonder uitzondering zijn de gebeurtenissen hier, en in dit opzicht verschillen zij van de eerder besproken gevallen, voor het begrijpen van de verdere verwickelingen bovendien onontbeerlijk. In *De preecker* (1OG1) ontstaat een misverstand tussen een rondtrekkend geestelijke en een echtpaar, doordat de eerste onbekend is met het feit dat een varken in de eerste sectie van het spel 'preecker' is genoemd. De strijd tussen Geesken en haar man in *Moorkensvel* (3H3), waarbij de moeder van de vrouw uiteindelijk de grootste nederlaag moet incasseren, vloeit rechtstreeks voort uit de sequentie waarin deze laatste haar dochter van slechte raadgevingen voorziet. Het gemak waarmee een vrouw in *Stout ende Onbescaemt* (1B11) erin slaagt een ongeoorloofde nachtelijke samenkomst te beleggen met de koster, mag misschien reeds als voorbode van de problemen gelden die zij verderop met twee landlopers zal ondervinden: aldus lijkt het spel te suggereren, dat wie zich al te gretig overgeeft aan wellust, gemakkelijk ten prooi valt aan allerlei rampspoed. De onnozelheid van Goet Ront in *De appelboom* (1OB9) maakt het tenslotte acceptabel dat Ons Heer God, na de letterlijk opgevatte woorden van Deuchdelyck Betrouwen ("Godt en maeckte noyt mont, hy en gaffer aes toe. || En verleent Godt broot, hy verleenter kaes toe" [vs 44-45]), daadwerkelijk ten tonele verschijnt.

Een uitzonderingspositie wordt ingenomen door *Een boer en meester Marten* (1OG5). Het spel vangt aan met een misverstand tussen een boerenechtpaar enerzijds en een andere boer anderzijds. De laatste vreest, nu zijn vrouw één maand na de huwelijksluiting reeds van een kind is bevallen, binnen een jaar vader van twaalf kinderen te zullen zijn. Zonder de man van dit belachelijke denkbeeld te bevrijden, belooft de vrouw van Deerste boer hem behulpzaam te zijn bij de koop van een wieg. Haar man draagt zij op om voor de sul een kalf te gelde te maken.

Sommige spelen eindigen met een sectie die uit één sequentie samengesteld is. De

toevoeging lijkt een niet onontbeerlijke uitbreiding van de hoofdhandeling te zijn, een *naslag* waarin de ontstane situatie door het uiteenvallen van de pool van het *sujet* bestendig wordt. (De *naslag* is dan ook een speciale vorm van het verderop nog te bespreken, meer algemene organisatiekenmerk van de poolsplitsing.) De sotternie *Rubben* (0A10) was daarvan voor de oudere fase van het komische toneel voor de Renaissance een eerste representant. Gosen trachtte erin zijn vrouw ter verantwoording te roepen voor de misleiding van hun schoonzoon, maar tevergeefs. In dit spel wordt de dominerende positie van Dwylf dus bevestigd. Soortgelijke handelingen karakteriseren de afsluitingen van twee rederijerskluchten: *'t Calf van wondere* (1J2) en *Scavuyt* (1U10). In de genoemde spelen krijgt de *sujet-héros* (anders dan in *Rubben* (0A10) waar een omkering van de verdubbelde helft van het koppel mislukt) steeds een extra veeg uit de pan van zijn wederhelft. Een bespreking ervan lijkt ons overbodig, aangezien de inhoud elders reeds toereikend is samengevat. Naslagen kunnen evenwel ook tot stand komen door toedoen van een nieuwe pool, zoals in *Een crysman die eens buermans paert steelt* (1J3), *Een boer die wil leeren schieten* (1P7) en *Meester Hoon en Lippen Slechthoof* (1P8) het geval is. Een kort resumé van deze laatste spelen ter illustratie.

Het incompleet bewaard gebleven esbattement van *Een crysman die eens buermans paert steelt* (1J3) laat ons nog net getuige zijn van de reactie van de waardin op het bericht dat haar weinig snuggere man zijn paard aan een listige lansknecht verloren heeft. De waard (α) komt onbekommerd thuis van de markt:

Ic sorghe nu voor geen slagen.
 Nu noch tot geen en dagen:
 Dat daeldercken is zoo styf.
 Twyf met eenen stoc al slaende
 Den nicker up u lyf!
 Seght, vuyl catyf, wye heeft u dit bevolen? (480)
 Den waerd
 Och, lief wyf, wat isser?
 Twyf al slaende
 Tpaerd is gestolen!
 Wilt ghyt noch verholen, houwen scivuyt?³⁴

Hoewel de toeschouwers via uitlatingen van het Jonckwyff (β) al op de hoogte waren van het bestaan van een waardin (γ), treedt dit personage hier voor de eerste keer op. Haar verschijnen zet evenwel geheel nieuwe verwickelingen in gang; daarmee vertegenwoordigt zij tevens een vierde pool in de organisatie van het spel: $\vee.Zc - (\alpha - \beta[\gamma]).\wedge$.

De schermutselingen tussen Aert en een tweetal schutters vormen in *Een boer die wil leeren schieten* (1P7) het hoofdbestanddeel van de handelingen. Opnieuw ontwaren we één uitgerekte ontwikkeling die, om redenen van lengte en variatie ten aanzien van de bedriegerij, gevuld is met diverse komische procédés. Herhaaldelijk maken de twee schutters zich met behulp van 'gecorrigeerde' opmerkingen vrolijk over de zotte boer of geeft Aert blijk van zijn volledige ignorantie als het om zaken

met betrekking tot de schutterij gaat. Zo spiegelt de tweede schutter hem voor aan welke plichten hij als koning moet voldoen, maar de boer begrijpt nog niet de helft van wat hem verteld wordt:

Soo meuchdy onder de heeren nyet vertsagen
Want dan moet gy u broeck om den hals dragen;
Om conynck te syn mach u wel verlangen.

Aert

Wat! sou ick myn broeck aen myn hals hangen?
Soo sou ick onder de heeren leelyck gestaect staen; (115)
Ick sou toch van achter al moedernaect gaen! (f134v)

Nadat de boer door het loze duo 'gehoont' is achtergelaten, krijgt hij de kous op de kop van zijn vrouw. Reeds van verre vertelt haar reukorgaan namelijk wat haar man moet zijn overkomen (de boer is een poeder toegediend "quod retro exit" [vs 249]), maar hij houdt stug vol dat zij buskruid ruikt. De confrontatie met de vrouw eindigt uiteraard in een herhaalde vernedering voor de boer.

De traditionele alleenspraak van een kwakzalver waarmee *Meester Hoon en Lippen Slechthoof* (1P8) opent, verliest door relativerende opmerkingen van Twyf iets van het statische karakter van vergelijkbare monologen. De meester stuurt zijn vrouw naar de markt om eieren te kopen. Even later zendt boerin Beele op haar beurt echtgenoot Lippen op pad om o.a. eieren te vérkopen. Onderweg ontmoet hij de kwakzalver die, aangezien er toch niemand was die interesse voor zijn handel toonde, in de herberg een flink stuk in zijn kraag heeft gedronken. De twee spreken af dat de landman zijn eieren en een "schoonen mooyen roo leeu" (vs 400) zal ruilen tegen een aantal geneeskrachtige oliën. De kwakzalver meent dat Lippen met die rode leeuw op een waardevol muntstuk doelt, maar weldra blijkt dit op een oude aftandse hond te slaan. Aangezien de geleverde eieren bovendien bebroed zijn, lijdt Meester Hoon, niettegenstaande de argeloosheid van zijn tegenstander, zo dus een dubbele nederlaag. Wanneer zijn vrouw terugkeert van de markt ontdekt zij hoezeer de domme boer haar man voor schut heeft gezet. De eieren vliegen de meester tenslotte om de oren...

Een combinatie van opmaat en naslag bevat *Een boer die in een calfsvel benaeyt was* (4 36). Het spel wordt grotendeels in beslag genomen door de gebeurtenissen tussen boer Jaep, herbergierster Lyntje, haar dienstmaagd Maeyken, slager Gys Willemen en zijn vrouw Griet. Hieraan vooraf gaat een monoloog van Jaep waarin hij zich beklagt over zijn vrouw Diever. In de direct daarop aansluitende scène beveelt zij hem een calfsvel, eieren en ander goed op de markt te verkopen. De klucht sluit af met een sectie waarin Jaep met hulp van zijn kameraad Gys en diens vrouw Griet een succesvolle list uitvoert om Diever ervan te weerhouden hem zijn lange uitblijven (met fysiek geweld) te verwijten. Aangezien het spel ook aanving met een sequentie tussen boer en boerin (over het middendeel heen voltrekt zich tussen hen een situatie-omkering) wordt de hoofdhandeling door de ontwikkelingen waarin man en vrouw met elkaar in een twist gewikkeld zijn als het ware 'omlijst'.

Hoewel ook *Jan Fynart* (1OM1) besluit met een uit een enkelvoudige sequentie bestaande sectie, waarin een aanvankelijk koppel in twee polen uiteenvalt, fungeert deze afsluitende ontwikkeling niet zozeer als 'naslag', maar als clou van het spel in zijn geheel. De advocaat die Jan terzijde stond door hem te adviseren om op de vragen van de rechter met fluiten te antwoorden, wordt namelijk met gelijke munt betaald als de drie schuldeisers. De sectiegrens komt hier dus dankzij een niet als 'naslag' karakteriseerbare *poolsplitsing* tot stand. Daarmee belanden we bij twee volgende organisatiekenmerken.

5.3.2 Wisseling van bondgenoot en poolsplitsing

In een zevental spelen ontstaat een sectiegrens doordat de verdubbeling van een der polen naar de tegenstander overloopt. Opmerkelijk daarbij is het feit dat een wisseling van bondgenoot van *sujet* naar *objet* steeds na de eerste sequentie plaatsgrijpt, terwijl de omgekeerde beweging (van *objet* naar *sujet*) zonder uitzondering aan de laatste sequentie van het spel voorafgaat. Een in de steek gelaten *sujet-héros* lijdt in het vervolg van de klucht onveranderlijk nederlagen. Daardoor lijkt het alsof zijn oorspronkelijke bondgenoot nog juist op tijd het zinkende schip weet te verlaten. *Droncke Taverne* (1F1) en *Deen en dander: twee soldaten* (3N3) behoren tot deze soort van spelen.

Hoe de boerin in het laatstgenoemde spel, na door lansknachten uitgeklopt te zijn, haar man in de steek laat en het met de rovers in de herberg op een accoordje gooit, hebben we hiervoor al gezien. *Droncke Taverne* (1F1) opent met de verzuchting van een moeder dat zij haar zonen voor haar dood het liefst getrouwd wil zien. Het ene kind zit echter van 's morgens vroeg tot 's avonds laat in de kroeg, terwijl het andere de bloemetjes buiten zet met dames van verdachte reputatie. Blyde van Gheeste en Droncke Taverne willen dan ook geen van beiden van een huwelijk weten, zodat geloot moet worden wie als eerste aan de beurt zal zijn. Het lot valt op de drinker. Samen met zijn broer maakt hij het grote nieuws vervolgens in de herberg wereldkundig. Blyde van Gheeste, de waard en de moeder brengen er Droncke Taverne alvast met zijn toekomstige bruid in contact. De dronkaard heeft niet eens door dat men hem tegenover een stropop plaatst. Tevens blijken de serieuze bedoelingen van de moeder plotsklaps verdwenen; in plaats daarvan vermaken de drie spotgeesten zich als nooit tevoren met de simpele ziel:

De weert

Hoe sullen sy sitten glasooghen, (220)

Want zou es met allen net ende galyck.

Blyde van Gheeste

Sou en ghelyct den brudegome niet qualyck;

Wy pluckense hem meer sonder mesdoen.

De moeder

Nu, brudeghome, haut onderstaet.

Hoogtepunt van het lachwekkende tafereel is natuurlijk het moment waarop de pop over hem heen valt en Droncke Taverne zo dus zijn eerste 'echtelijke vechtpartij' beleeft.

Een wisseling van bondgenoot van *objet* naar *sujet* vindt plaats in 't *Wesen* (1B3), *Scaemel Ghemeente ende Trybulacie* (1B9), *Lyss en Jan Sul* (1OG13) en *Tielebuys* (1OG14). Anders dan bij de hiervóór besproken wisseling van bondgenoot staat de veranderde samenstelling in deze gevallen niet in het teken van een steevaste herhaling. Zo leiden de tussenkomst van de Pape en de wisseling van pool door de Ghehare in 't *Wesen* (1B3) uiteindelijk tot een verzoening tussen het echtpaar. De gezamenlijke poging door Scaemel Ghemeente en Trybulacie (1B9), na hun eerdere onderlinge twist, om de Doot buiten hun huis te houden, leidt daarentegen tot een gelukkige omkering. In *Lyss en Jan Sul* (1OG13) resulteert de wisseling van bondgenoot door Droncken Gille (door Lyss erbij gehaald om de mannen met water nat te gooien) naar het kamp van de mannelijke titelfiguur en zijn meester Coppen Slimbeck juist tot een nederlaag voor de vrouw. Beseffend dat hij eigenlijk de verkeerde partij steunt, helpt hij Jan en Coppen namelijk bij een afstraffing van Lyss: zo belandt zij in de sloot. Het dreigement om de vrouw vervolgens in een kalfsvel te binden en haar drie dagen zonder eten of drinken te laten liggen (een variant op het motief in *Moorkensvel* (3H3)) volstaan om Jan tenslotte de heerschappij thuis te doen herwinnen. Stabilisatie van de verhoudingen vindt alleen plaats in de volgende klucht.

Nadat Ronsefael er met hulp van Vrou Parmants en Josyntken in geslaagd is Tielebuys (1OG14) te doen herdragen, ontstaat er een misverstand tussen een oud vrouwtje enerzijds (de zotte, herboren knaap was voor de poort van het begijnhof achtergelaten) en de jongen anderzijds. Vader Ronsefael blijkt hierbij achteraf eveneens belang te hebben, zodat de pool van de vader min of meer samensmelt met die van de zoon. Uit het feit dat de begijn Tielebuys bevrijdt uit de zak waarin hij opgesloten was, leidt de knaap af dat de vrouw zijn nieuwe moeder is. Om van deze onaangename verrassing verlost te worden, stopt de vrouw hem geld en waardepapieren toe. Daarmee klopt hij weer bij zijn vader aan die hem verzekert, dat daarmee alle beletselen uit de weg geruimd zijn voor Tielebuys' huwelijk met een meisje naar zijn keuze.

In *Alit en Lysbeth* (1J5) gaat de wisseling van bondgenoot van *objet* naar *sujet* bovendien samen met een poolsplitsing. Aleer Goosen in dit esbattement zo ver is dat hij instemt met een huwelijk, is er niet weinig gepasseerd. Met een list lokken Dueghniet en Lichtherte hem uiteindelijk in de val: ze beloven hem namelijk dat hij van zijn trouwbelofte ontslagen zal zijn, wanneer hij erin slaagt een stukje krijt weg te gooien. Zo'n gemakkelijke uitdaging neemt de man natuurlijk aan. Wanneer blijkt dat er een klein beetje van het witte spul aan zijn vingers blijft kleven, kan hij zich volgens de twee vaganten niet meer aan een verbintenis met Alit onttrekken. Een priester hoeft het huwelijk nu nog slechts in te zegenen en de zaken

zijn geregeld. Ariaen Roelen, waard in de herberg waar zich dit alles afspeelt, verkleedt zich intussen als geestelijke. Terwijl Alit en Goosen zich in een achterkamertje terugtrekken, dient zich een tweede ontwikkeling aan: de twee rabauwen sluiten Lysbeth op in de kelder, stelen Goosens kleren en nemen, voordat de anderen terugkeren, de wijk. Enerzijds hebben Dueghniet en Lichtherte daarmee de pool van hen die Alit aan een man willen helpen verlaten, anderzijds is diezelfde pool (doordat Goosen aan Alit gekoppeld is) met het oorspronkelijke *objet* (Goosen) uitgebreid. De dubbele wisseling die zich aldus heeft voltrokken, doet eens te meer uitkomen, dat het de twee rabauwen waren die als enigen gedurende het hele spel de touwtjes in handen hadden.

Als wisseling van bondgenoot kenschetsen we tot slot ook de overloop van katalysator naar *sujet*-pool in *Die mane* (10A10). Nadat de molenaar, tevens waard van een herberg, Nout en Plonis het voornemen om geen druppel bier meer te zullen drinken uit het hoofd gepraat en de mannen overtuigd heeft dat al dit onheil aan Baert en Griet te wijten is, besluit het drietal zich met behulp van een list op de vrouwen te wreken. Thuis doet Nout alsof hij de vorige avond volledig is vergeten en roept zoals altijd om bier. Nadat de Molder en Plonis zich bij hem gevoegd hebben, denken de vrouwen hun kans schoon te zien hen voorgoed van de drank te verlossen. Na enkele glazen wenden de mannen voor in slaap te sukkelen. Daarop maken Baert en Griet aanstalten het werk van de vorige dag te herhalen. Plotseling 'ontwaken' de dronkaards evenwel en slaan er op los.

Afgezien van de *poolsplitsingen* waarmee 't *Calf van wondere* (1J2) en *Scavuyt* (1U10) eindigen (hiervóór als *naslag* besproken) treffen we dit organisatiekenmerk verder aan in *De koopman die vyf pondt groote vercuste* (1B7), *De visscher* (1B20), *Hanneken Leckertant* (10G17) en *Jan Fynart* (10M1). Beide laatste spelen zijn reeds uitvoerig besproken. In het eerstgenoemde spel van Cornelis Everaert vertoont de bedoelde wisseling tevens gelijkenis met de *opmaat*. De Weert weet aan het begin van het spel voor een koopman, zijn krediteur uit Brugge, een uitnodiging te bemachtigen voor een etentje, dat die avond door Burchmeester en Greffier in de herberg georganiseerd wordt. De sequentie waarin deze overredingsscène plaatsgrijpt dient feitelijk ter introductie van laatstgenoemde personages, die tijdens de verwickelingen tussen koopman, waard en waardin als getuige en aan het eind van het spel als *iudices* de nederlaag van de geldeiser moeten bezegelen. Vanuit dat perspectief is het eendrachtige optreden van de latere antagonisten hier dus alleszins verklaarbaar.

De *poolsplitsing* in *De visscher* (1B20) vloeit daarentegen voort uit de ontstane omstandigheden. Een echtpaar raakt tijdens zwaar weer op zee in levensgevaar. Man en vrouw besluiten om, voordat zij in de golven zullen verdrinken, elkaar de biecht af te nemen. Zo erkent de vrouw dat twee van haar kinderen uit bijslaap met een knecht en een kapelaan geboren zijn; slechts het oudste kind behoort de man toe. Juist wanneer deze laatste aan de beurt is om zijn zonden te bekennen, gaat de storm liggen. Ondanks aandringen van zijn vrouw (zij heeft per slot van rekening óók alles gebiecht) weigert de man inzage te geven in zijn fouten. Daardoor ont-

staat er een verwijdering tussen beide echtelieden, resulterend in een poolsplitsing. Weer thuis wordt het vissersechtpaar door de drie zonen begroet: de vader kust het eerste kind, de twee overige verwenst hij. De vrouw weet hem er echter op listige wijze van te overtuigen dat echtgenoot, priester en knecht in hemzelf verenigd zijn en alleen hij de vader van haar kinderen is:

Ende waer ic met hu ghae in eeneghen wycke,
Altoos ghaet ghy vooren ende ic comme achtere.
By desen dienst zonder scande of lachtere
Syt ghy myn cnaepe, mids welcken dan
Hu dit kynt behoort, wel lieve man.
Verstaet te vullen mynder meenynghe woort doch.

(250)

De man

Wat au?

tWyf

Ontbeyt, hoort noch.

Sichtent dat ic by hu hebbe gheslaepen
En wassic te biechte voor costers noch paepen
Dan tjeghens myn prochghyepape ende hu.
Dus hebt ghy gheweist ter tyt van nu
Myn capelaen.³⁵

(255)

Tegen dit verbale geweld kan de visser niets inbrengen, zodat hij uiteindelijk het onderspit moet delven.

5.3.3 Herhaalde poolwisselingen

In een niet onaanzienlijke hoeveelheid kluchten komt meer dan één poolwisseling voor. Daarbij dringt zich uiteraard de vraag op of er een systeem achter die herhaalde sectiegrenzen schuilgaat. Een eerste opvallend verschijnsel in dit kader is een wijze van organisatie, die vergelijkbaar is met hetgeen we eerder bij de bestudering van herhalingen als 'drietrap-organisatie' aanduiden. De pool van het *objet* wordt in dat geval tijdelijk door een derde pool vervangen; de ontwikkeling tussen de oorspronkelijke antagonisten raakt daardoor in een stroomversnelling, mondt uit in een omkering c.q. herhaling, of leidt tot een verzoening. Tot deze categorie behoort een zevental spelen. Drie ervan kennen ook andere dan het hier besproken organisatiekenmerk, reden waarom wij bij deze kluchten slechts kort zullen stilstaan.

In *De katmaecker* (10A9) spoedt Heyn zich, na lang aarzelen en niet dan nadat men hem een kat als de nieuwgeborene heeft laten aanschouwen, naar de vroedvrouw. Wanneer deze hoort dat hij zijn kind reeds gezien heeft, weigert zij uiteraard met hem mee te gaan. Stijfkoppig aandringen voert op de lange duur toch tot de belofte van de vrouw om hem te zullen vergezellen. Voorwaarde is ook nu weer dat het pasgeboren kind getoond wordt. Thuis geven de vrouwen hem daartoe de in doeken gewikkelde poes mee. Op weg terug naar de vroedvrouw loopt Heyn

weer zijn vriend Roel tegen het lijf, die hem duidelijk maakt dat zijn 'kind' een kat is. In plaats van de opdracht te voltooien wreken de beide mannen zich tot slot gezamenlijk op de vrouwen door hen een flinke afranseling te geven. In *Broer Jan en Pater Joost* (1OK6) verleent het eerstgenoemde titelpersonage onvrijwillig hand-en-spandiensten bij een door twee geuzen (Hans Groothert en Scheel Pier) ondernomen inbraak in het klooster van Pater Joost. De uitgetreden broeder is blij dat hij na deze actie van de plundersaars verlost is. Aan het eind van het spel wordt de monnik echter opnieuw door de twee geuzen belaagd. In een herberg wordt hij in de nacht namelijk door dezelfde pater wiens klooster hij eerder met de geuzen leeghaalde, van zijn burgerkledij beroofd. De broeder rest niets beters dan de monnikspij van Pater Joost aan te trekken, hetgeen tot herhaalde fricties met Hans Groothert en Scheel Pier aanleiding geeft. In het reeds eerder samengevatte esbattement van *Een boer en meester Marten* (1OG5) staat, na een opmaat, een confrontatie tussen een boer en zijn vrouw temidden van twee secties waarin de relatie tussen dezelfde boer en een waardin centraal staat.

De vier resterende kluchten zijn nog niet eerder besproken. Alle kennen de drietraps-organisatie dan ook als enig sectiair organisatiekenmerk. In *Lys en Lippen* (1OG10) voelt een vrouw (Lys) dat haar jeugd nog niet voorbij is, ook al is ze met een vele jaren oudere man (Lippen) getrouwd. Wanneer deze laatste weigert om op vastenavond met haar de traditionele toneelvoorstelling te bezoeken, zegt Lys (in plaats van met hem het bed te delen) er de voorkeur aan te geven om voor de haard te blijven zitten. In werkelijkheid slaat ze evenwel een karnton een deken om, zet hem voor de haard en sluipt zelf het huis uit, waar ze een amoureuze ontmoeting met Jan Vleermuys heeft. Ondertussen wordt er bij het echtpaar ingebroken. Buiten spreken Lys en Jan af elkaar de volgende avond, maar dan in het huis van de vrouw, opnieuw te zullen ontmoeten. Die dag slaagt zij er evenwel niet in om Lippen even vroeg in bed te krijgen als altijd: de man wil opblijven om de dieven op te wachten. Wanneer even later Jan Vleermuys de woning betreedt, meent Lippen dat de inbrekers inderdaad zijn teruggekeerd. Terwijl hij in het donker alarm slaat, krijgt hij van Lys de pispot over zich uitgegoten. Uiteindelijk toch in de kraag gegrepen, geeft Jan toe, dat hij met geheel andere bedoelingen was gekomen. Lippens reactie daarop is uiterst verrassend: de slippertjes van zijn vrouw vergeeft hij namelijk zonder meer. Er is maar één reden waarom hij erop tegen is dat zij elkaar in de toekomst vaker ontmoeten:

Nu, gaet ghy thuyswaert en wacht u voort
By myn wyff te slaepen, want saegent die lien, (545)
Ons sou al te grooten schande geschien.
Niet dat ick gram ben omdat ghyt hebt bestaen,
Maer om tvolckx geclaps wille. (f72v)

Door toedoen van de inbrekers (Sober Costgen en Slickmorseel) raken de ontwikkelingen tussen Lys, Lippen en Jan Vleermuys dus in een zodanige stroomversnelling, dat een oplossing (verzoening) sneller nabijkomt. In *Lysgen en Jan Lichthart* (1OG12) oefent de sectie waarin een vrouw de hulp van een kwakzalver in-

roept eveneens duidelijke invloed uit op de relatie met haar man. Lysgen merkt echter dat de poedertjes van Meester Huybert geen effect hebben op Jans voorliefde voor bier. De kwakzalver had haar dus regelrecht bedrogen. Daarom rest de vrouw nog slechts één laatste redmiddel. Als geest verkleed zal zij Jan Lichthart samen met twee buurvrouwen laten "springen op de deecken" (vs 299). Met deze ouderwetse fysieke confrontatie boekt de vrouw een beter resultaat. De herinnering aan die "alven oft nickertgens" (vs 411) doen de man er, uit zijn roes ontwaakt, tenslotte aan twifelen of hij nog wel leeft. Als hij even later zijn vrouw ontdekt is hij opgelucht; Lys laat hem natuurlijk graag in de waan dat hij in zijn slaap voor de hellepoort heeft gestaan, want dankzij haar listig aangelegde bestraffing is Jan uiteindelijk genezen.

In *Haestbedrogen en Vrou Pluyse* (1U9) nemen we een geleidelijke groei naar een climax waar. Kern van de handeling is een confrontatie tussen de titelpersonages. Met deze strijd opent het spel en het sluit er, nadat allerlei personages er, min of meer toevallig, bij betrokken geraakt zijn, eveneens mee. Haestbedrogen koopt van Vrou Pluyse een wambuis voor de jacht. De man wordt wijsgemaakt dat het kledingstuk toverkracht bezit; daarom moet hij er fors voor betalen. Groot Achterdencken, vrouw van Haestbedrogen, heeft het bedrog onmiddellijk door en spreekt haar echtgenoot (in de tweede sectie) bestraffend toe. Twee rabauw-achtige figuren, Lichtvoet en Leckervanck, beloven Haestbedrogen in de derde, tevens laatste sectie de fijne kneepjes van het jagersvak te leren, wanneer hij hen in de herberg wil fêteren. Als na verloop van enige tijd de rekening gepresenteerd wordt, tracht de inmiddels ten tonele verschenen Groot Achterdencken er een stokje voor te steken, dat haar man het hele gelag moet betalen. Uiteindelijk blijft hen toch geen andere keus. Bij Vrou Pluyse en Ledich Nayere (haar man) probeert zij evenwel geld voor het waardeloze wambuis los te peuten. In de confrontatie naar aanleiding hiervan treden Lichtvoet en Leckervanck tenslotte op als scheidsrechters. Ingeleid met de plechtige woorden: "Dit is Ghodts wille en ons segghen beneven" (vs 660), naar het schijnt een standaardformule in rechtszaken³⁶, beslist Lichtvoet dat de twee partijen alle kosten simpelweg moeten delen; Vrou Pluyse moet de helft van de prijs voor het wambuis retourneren.

Dezelfde drietraps-organisatie beheerst tot slot ook *Langhe Truye, een zwingériste* (1Z6). Evenals in *Die mane* (1OA10) resulteert het geheel in een omkering. Schoorsteenveger Claes Monthoren betreedt met zijn obscene roep "Scouvaghen sonder leere!" (vs 57) de straat van twee al wat oudere zwingelaarsters.³⁷ De vrouwen spreken de man aan, maar deze is van hun belangstelling niet gediend. Aan zijn kreet voegt hij zelfs de weinig vleiende woorden: "Ou wyven vertanden!" (vs 79) toe. Bette en Truye tracteren hem vervolgens op een flink pak slaag. Claes belooft hen nooit meer te zullen terugkomen. Zijn gram reageert hij af op collega Peter Knapkuyte, die hij aanraadt in dezelfde straat de bovengeciteerde dubbele roep te laten weerklinken. "Soo crychdy uwen hals vol wercx gereet" (vs 163), voegt hij er op dubbelzinnige wijze aan toe. In de veronderstelling dat de brutale vent toch weer is teruggekomen, tuigen Bette en Truye vervolgens ook Peter Knapkuyte af. Wanneer de twee mannen elkaar weer ontmoeten, sluiten ze niettemin vrede.

Nu ook de tweede schoorsteenveger door de vrouwen is mishandeld, hebben beiden een geldige reden om zich op de zwingelaarsters te wreken. Als koopman verkleed zal Peter Knapkuyte de vrouwen uitnodigen om voor hem te komen werken. Zodra de mannen hun kans schoon zien, zullen ze Bette en Truye evenwel een zak over het hoofd werpen en in het water gooien. Kort nadat Peter Knapkuyte op de afgesproken manier inderdaad met de beide dames een afspraak heeft gemaakt, breekt het spel af.

Temidden van de overige kluchten met herhaalde poolwisselingen figureren voorts enkele spelen waarin op een drietraps-organisatie nog een extra sectie volgt. Deze laatste ontwikkeling is steeds een reprise van het middendeel van de drietraps-organisatie. Daardoor ontstaat een soort van 'pingpong'-effect, waarbij de pool van het *sujet* tot twee maal toe met twee verschillende *objet*-polen geconfronteerd wordt. Tot dit type rekenen we *Bystier* (1J7), *Goosen Taeyaert* (1OG3) en *Lichtekoy* (1OG6). In het eerste en het derde van de genoemde spelen versterkt de *objet*-pool uit de oneven secties tenslotte de pool van het *sujet* in de laatste sectie: ter afsluiting is er met andere woorden tevens sprake van een 'wisseling van bondgenoot'. Navolgende structuurformule c.q. samenvatting van *Bystier* (1J7) moge een en ander verduidelijken:

$$\wedge . qPc(\alpha \rightleftharpoons \beta) . = . // Pcf - (\alpha \rightleftharpoons \omega) . \wedge . // Pc(\alpha \rightleftharpoons \beta) . = . // P - (\alpha \beta - \chi \rightarrow \omega) . \wedge .$$

De man van Spaerkyste, Quistegoed genaamd, heeft een hond gekocht: Bystier. De naam van het dier (*bijster* betekent volgens het *MNWb*³⁸ zoveel als: "Arm, vervallen, in slechten toestand" [I, kol. 1252]) is voor de vrouw aanleiding tot de volgende begrijpelijke opmerking:

Ghi seght waer: bystier zal hier seecker huys houden!
Ghi zyt cause dat ghi moet in ons cot vlieden.³⁹

(45)

De man begrijpt haar woorden echter verkeerd: "Ben ic bystier? Tis den hond die alzo heet!" (vs 56). De confrontatie met de vrouw blijft dan ook onopgelost. In het volgende tafereel koopt Quistegoed geneesmiddelen bij een kwakzalver. Spaerkyste is daarmee natuurlijk geenszins gelukkig, zodat de oude strijd direct weer opblaist. Samen met haar man zoekt ze de kraam van de meester op, waar ze probeert het door Quistegoed verspilde geld terug te krijgen. Een baljuw beslist echter in het voordeel van de kwakzalver en veroordeelt het paar tot levenslang samenwonen met 'bystier'.

Tot slot blijft er één klucht over waarachter geen van de tot zover besproken schema's schuilgaat: *Droncken Claes* (3R3). Het spel vertoont hooguit enige gelijkenis met een drietraps-organisatie.

Op een confrontatie tussen het titelpersonage en Felle Griet volgt een sectie waarin Heyn de vrouw ertoe overhaalt om er met hem vandoor te gaan. Door haar

zover te krijgen brengt de man impliciet tevens een nederlaag toe aan Claes. (Vergelijk voor een soortgelijke ontwikkeling de tweede sequentie van *Lichtekoy* (1OG6).) In de derde, tevens laatste sectie wordt niet alleen uitvoering gegeven aan hun plan (Griet wordt door een als duivel verklede Heyn 'ontvoerd'), maar lukt het Claes met hulp van Mr. Steven om zijn vrouw weer te heroveren. Dit alles speelt zich af in een sfeer van toverkunst en zwarte magie. Even lijkt het zelfs of Mr. Stevens duivelbezweering door Claes' angst dreigt te mislukken, maar als gevolg van een onhandige armbeweging (Z) slaat de dronkaard het duivelsmasker van Heyns gezicht, hetgeen de laatste ter afsluiting uiteraard op een pak slaag komt te staan.

5.4 Conclusie

Teneinde een verantwoorde omschrijving van structuur en organisatie van rederijerskluchten te kunnen geven was op het niveau van de sequentie een vrij grote hoeveelheid correcties en uitbreidingen op het beschrijvingsmodel van Rey-Flaud nodig. Verfijningen bleken ook vereist op het punt van de organisatie van secties; het verschijnsel van de 'mislukte situatie-omkering' diende aan de beschikbare noties toegevoegd te worden. Het Franse model voorzag zelfs in het geheel niet in een begrippenapparaat voor de beschrijving van verbanden tussen secties, zodat op dit terrein geheel nieuwe wegen ingeslagen moesten worden. Eenmaal geoptimaliseerd, bleek de toepassing van het model op rederijerskluchten geen problemen meer op te leveren. Een en ander resulteerde aldus in de beschrijving van een betrekkelijk overzichtelijke hoeveelheid kenmerken die structuur en organisatie van de spelen beheersen. Situatie-omkeringen (regulaire en mislukte), herhalingen en geforceerde oplossingen bepalen zo de organisatie van sequenties; sommige secties kunnen gekenschetst worden als 'opmaat' of 'naslag', terwijl andere sectiegrenzen een wisseling van bondgenoot of een poolsplitsing markeren. Zowel binnen secties als over sectiegrenzen heen zijn bij tijd en wijle drietraps-organisaties bespeurbaar. Verbanden over drie of meer sequenties of secties konden evenwel slechts bij uitzondering aangewezen worden. Daaruit mogen we afleiden dat rederijerskluchten enerzijds weliswaar een (zoals we dat zouden kunnen noemen) 'kettingstructuur' kennen, maar dat anderzijds de onderlinge relatie tussen de afzonderlijke schakels (zeker voor verbanden over meer dan twee sequenties of secties) niet altijd even sterk is. Daarmee lijken de aantekeningen van sommige Franse onderzoekers met betrekking tot de lineariteit in de ontwikkeling van gebeurtenissen in de *farce* ook te gelden voor structuur en organisatie van het komische toneel in de Nederlanden vóór de Renaissance.

5.5 Noten

1. VGD 1899, blz. 23-24.
2. De Vooy 1944-1946, blz. 75.
3. Muller-Scharpé 1899-1920, blz. 77.
4. Overigens is het gebruik van deze tekens bij verzoeningen (Ø) of conflicten (×) als afsluitende statische segmenten in een sequentie eveneens onmogelijk.
5. Stoett 1932, blz. 68.
6. Van der Laan 1938, blz. 3.
7. Vgl. Rey-Flaud 1982, blz. 285-289.
8. Op de keper beschouwd verschilt de vorming van de derde pool in *Maistre Pierre Pathelin* niet van die welke we in de *Farce du Pasté et de la Tarte* aantreffen. Het ingrijpen door de herder in het eerste van de genoemde spelen kan namelijk eveneens als een vorm van verzelfstandiging van de helft van een koppel beschouwd worden. Immers, wanneer Pathelin zijn cliënt voor de rechterstoel met behulp van een list weet vrij te pleiten van een vermeend vergrijp tegen de lakenkoopman, treden advocaat en herder ontegenzeggelijk als *sujet*-paar voor het voetlicht. De streek waarmee de aangeklaagde zijn verdediger 'betaalt' is een handeling die voortvloeit uit de ontkoppeling van het oorspronkelijke paar.
9. Muller-Scharpé 1899-1920, blz. 47.
10. Waterschoot 1979, blz. 41.
11. Waterschoot 1979, blz. 43.
12. De term *homogeen paar* ontleen we aan de inleiding van B.H. Erné (1982) bij zijn uitgave van de Gentse spelen van 1539. Hieronder verstaat hij paarsgewijs optredende personages die voldoen aan de volgende voorwaarde: "In het betoog vullen ze elkaar zonder onderling gesprek aan en maken ze zelfs wel eens elkaars zinnen af. Wat ieder zegt, heeft zo weinig eigens, dat de clauskoppelen veelal zouden kunnen wisselen. Deze *homogene paren* spreken een monoloog als dialoog en houden dat vaak lange tijd ononderbroken vol" (blz. 25). Met gebruikmaking van het begrippenapparaat uit het vierde hoofdstuk, wordt het optreden van homogene paren dus (met name in polylogen zonder intrige, maar, gelijk we in hoofdstuk 6 zullen zien, ook in rederijerskluchten) in hoofdzaak gekenmerkt door aanwezigheid van clausbreking.
13. Muller-Scharpé 1899-1920, blz. 533.
14. De spreuk is tevens opgenomen in G.G. Kloeke's editie van de *Kamper spreekwoorden naar de uitgave van Warnersen anno 1550*, Assen 1959, blz. 2. Grootste bekendheid heeft zij verkregen dankzij Bredero, die haar zowel in de klucht van de *Meulenaar* als in de *Spaanschen Brabander Jerolimo* invlecht.
15. Vgl. Rey-Flaud 1982, blz. 263-270.
16. Meijling 1946, blz. 97.
17. In par. 5.3 zullen we nog op de kwestie terugkomen.
18. Aan de eigenlijke ontwikkelingen vooraf gaat nog wel een kort tafereel waarin de blinde vermoedt door zijn knecht bedrogen te worden. Van invloed op de hoofdhandeling is deze kleine strubbeling als zodanig echter in geen dele. Het wantrouwen van de blinde en de brutale opmerkingen van zijn knecht zijn immers vooral conventioneel bepaald, zoals o.a. moge blijken uit soortgelijke verhoudingen in *Den blinden ende synen knecht* (1Z1).
19. Leendertz 1899-1907, blz. 165.

20. Leendertz 1899-1907, blz. 178.
21. Kruyskamp 1950b, blz. 37-38.
22. Hoewel de mannen door met water in aanraking te komen hun gezicht herwinnen, interpreteren we de handeling van Aechtgen toch als een bedriegerij.
23. Vgl. Mak 1950, blz. IX.
24. Mak (1950) twijfelt aan de zelfstandige functie voor de Pape in dit spel en meent dat deze "evenals de koster voor dode of de Dood [moet] spelen" (blz. IX). Uit de opdracht die de vrouw hem naar het kerkhof meegeeft blijkt evenwel klip en klaar dat zij hem niet als 'een' dode, maar als 'de' dood wil laten opereren:
"Met desen slapelaken zo zult ghy gaen
Opt kerchhof ende soucken een dootschrine;
Daer zuldij up sitten, al doet u pyne,
Ende craken noten, die ic u zal gheven" (Mak 1950, blz. 5-6).
25. Mak 1950, blz. 7.
26. Niet geheel ten onrechte acht Mak (1950) dit een zwakke plek in de organisatie van het spel "omdat het stille spel van koster en pape nu veel te lang moet voortduren" (blz. X).
27. Meijling 1946, blz. 49.
28. Van der Laan 1938, blz. 92.
29. Van der Laan 1932, blz. 67.
30. De auteur van *Den sack der consten* houdt er een andere, stellig even weinig betrouwbare methode op na: "Om vloyen te vanghen, Neemt eenen pot ende bestryct dien met bocxvet ende set dien op u bedde, ende al die vloyen willen dair toe comen". (*Den sack der consten*, [etc.; Herdruk van de uitgave Antwerpen 1528], Z.pl., 1940, blz. 22.
31. Onder een *metascène* verstaat Hummelen "een of meer scènes, begrensd door momenten waarop het toneel leeg is" (blz. 9). Vgl. *Naaman Prinche van Sijrien*: Een rederijkersspel uit de zestiende eeuw; uitgegeven naar een handschrift van 1553 met een inleiding en aantekeningen door W.M.H. Hummelen en C. Schmidt. Zutphen, z.j. [1975].
32. Aan Rey-Flauds onderscheid in notatie tussen verdubbeling (*réduplication*: α en α' , etc.) en poolsplitsing (*dédoublement*: α en β , etc.) zullen we in hoofdstuk 6 een eigen invulling geven. Symbolen die van accenten worden voorzien vertegenwoordigen daar zgn. homogene paren en identieke typen; heterogene koppels krijgen aparte lettertekens (α en β) bijgemeten.
33. Ogenschijnlijk is de sectie waarmee *Luerifers* (1J8) opent ook een opmaat. Aangezien van het spel in kwestie niet meer dan een hondertal versregels is bewaard gebleven, is een dergelijke karakterisering evenwel onmogelijk. Het titelpersonage, "een landman met een spae op syn schouder of hy wou gaen wercken", twijfelt aan de bewering dat zijn vrouw hem m.b.v. magische krachten zaken kan voortoveren die in werkelijkheid niet gebeuren en omgekeerd. Een als blaarkoe verkleed personage (of moeten we geloven dat het dier werkelijk zelf spreekt?), Ruytet Uyt genaamd (door Meijling (1946) op gezag van het *MNWb* vertaald als: "iemand die grof beledigt, hier: zonder schromen de waarheid zegt" (blz. 258)), bevestigt dit verhaal. Door het raam van een bakkeet glurend, ziet Luerifers er tot zijn grote schrik een geest ronddolen. Zijn vrouw weet daar blijkbaar al veel langer van en speldt hem hiervoor een niet al te geloofwaardige verklaring op de mouw. Daarmee gerustgesteld keert de man terug naar Ruytet Uyt. Op deze plaats breekt het spel, dat qua motief gelijkenis vertoont met de middeleeuwse sotternie *Lippyn* (0A2), af.
34. Meijling 1946, blz. 75.

35. Muller-Scharpé 1899-1920, blz. 325-326.
36. Een vergelijkbare formule treffen we bijv. ook aan in *Een crysman die eens buermans paert steelt* (1J3): "Hoord, dit is Gods wille en myn seggen" (vs 431).
37. De straatroep 'Scouvaghen sonder leere', die we aantreffen in *Langhe Truye, een zwin-geriste* (1Z6) en uiteraard in verband gebracht kan worden met de uitbeelding van een schoorsteenveger in het komische toneel, heeft volgens Stoett (1935) evenwel niet alleen een erotische, maar ook een medische betekenis. De Engelse benaming 'chimney-sweep' en de Franse uitdrukking 'ramoner la cheminée' verwijzen namelijk tevens naar "een soort purgeermiddel, een purgatief van senebladen en magnesia" (blz. 119). André Tissier (*La farce en France de 1450 à 1550*; Recueil de textes établis sur les originaux, Paris 1976, II, blz. 93) noteert dat de dubbelzinnigheid van de uitdrukking dáár begint waar "le ramoneur s'adresse aux 'dames' pour leur proposer de ramoner leur cheminée." In *Schoorsteenvagher ende schoenlapper* (1J6): "dus wilt hem vraeghen of hy zouw willen onsen schoorsteen vaeghen" ([curs., W.H.]; Meijling 1946, blz. 141).
38. Het *WNT* verwijst als oudste vindplaats van dit woord naar een tekst uit 1535. Gaillard (1920) signaleert de combinatie 'Arem ende bistier' al in 1457.
39. Meijling 1946, blz. 148.



6. De rederijersklucht: personageverhoudingen

Alloit veoir les basteleurs, trejectaires et theriacleurs, et consideroit leurs gestes, leurs ruses, leurs sobressaulx et beau parler, singulièrement de ceulx de Chaunys en Picardie, car ilz sont de nature grands jaseurs et beaulx bailleurs de baillivernes en matiere de cinges verds. (Rabelais)

6.1 Inleiding

Naast *sujet* en *objet/agent* dient voor een correcte analyse van de structuur van een sequentie plaats ingeruimd te worden voor een personage dat, tussen de genoemde groepen in, als *iudex* of *katalysator* invloed uitoefent op reeds bestaande c.q. toekomstige ontwikkelingen. *Iudices* treden steeds op in triadische personageverhoudingen, katalysatoren treffen we ook wel in binaire opposities aan. De introductie van dergelijke personages als derde macht tussen tegenstrevers in stelt de auteurs van rederijerskluchten bovendien in de gelegenheid om hun spelen een grotere omvang te verlenen. De organisatie van de spelen wordt als gevolg daarvan evenwel niet zonder meer ingewikkelder. Zoals we in par. 6.4 nader zullen uitwerken, is die uitbreidende potentie vooral kenmerkend voor *iudices*. Personages die de rol van katalysator uitoefenen, dienen we juist veeleer op één lijn te stellen met hen die verantwoordelijk zijn voor de totstandkoming van een heterogeen koppel.

De samenvatting door de Saksische zaakgelastigde Franz Kram van een op 2 april 1549 om tien uur in de avond te Brussel opgevoerde klucht, laat zo op onverhulde wijze zien, dat poolverdubbelingen nauwelijks en *iudices* juist in hoge mate uitbreiding geven aan het eenvoudige schema dat aan spelen op een man/vrouw/minnaar-thema ten grondslag ligt. We citeren deze interessante notitie in haar geheel:

“In dem ersten spyl ward einer introduciret, der bulet mit einem eheweib und, wie derselb nicht fuegclich dess mannes halben zu ihr kommen kundert, funden sy beide, aus rath eines alten weibes und eines astrologi, dise lisst. Die fraw solt sich annehmen und stellen, als wer sy sehre kranck und schwach, so solt sich ihr buel vor einen arczt und doctorem medicinae in der statt halften unnd aussgeben, so wolt sy ihnen in ihrer angemassen kranckheit dem manne zu einem medico angeben und vorschlagen, wann er darnach zu ihr alls ein medicus gefordert und kommen wurde, wollten sy up witten lacken, darnach gut schir macken. Die fraw stellt sich der abrede nach fasst kranckh und treib, ihrer schwachheit unnd grossen pein halben,

sollich ungeberde, das der mann daruber sehre klaget und weinet, und leczlich auf ihr begern den angegebenen und vormeinten medicum zu ihr forderte und hollette. Wie ehr nhu, alls ein doctor angethan, in das haus kam, beredet ehr den gutten *Albertum*, das er bei seinem krancken weibe alleine in der camer sein und bleiben muesste, dann sy hette neben der leibsschwacheit auch mehr anligen und beschwerden, denen wolt ehr auch mit reden abehelffen und sy ihr aus dem gemuet bringen. Der man glaubet dem medico, leget sich vor die camer, schlefft eine weille und, wie ehr erwacht, helt er die oren an die thur, höret, was der medicus und das weib vorhaben, und hebt an, etlich mahl über lautt zu schreyen:

*Watten tifels mack di doctors macken,
Ick hore min bette knacken.*

Und wie es der medicus mit dem knacken zu lange machte unnd ihnen nicht einlassen wolt, stiess ehr die thur mit gewalt auf und wischet zu dem medico und dem weibe hinein. Der medicus entliet und liess sein gesess von hosen in der camer. Das brachte der mann herfur, weiset es jederman und expostulirte mit seinem weibe de commisso adulterio. Aber sy entschuldiget sich, und leugnette es zum häfftigsten. Daruber wurden des weibes negsten freunde erfordert, die vorthedingette und entschuldigette ihre freundin dermassen, das der mann niderkniet und bat es der freundschaft und seinem weibe ab, das er sy derhalben berichtiget, namen das gesässe, truegen es alls heilighumb auf der buene etlich mahl hin und darwider und legten also huren und bueben widerumb aufs nawe zusammen.”¹

Deze synopsis bevat niet alleen alle noodzakelijke, voor een eventuele heropvoering in de huidige tijd benodigde informatie (het is vooral hierom dat Distel de originele tekst van Kram in extenso weergeeft), maar zij schetst tevens hoe structuur en personageverhoudingen in dit spel in elkaar steken. Zo wordt het man/vrouw/minnaar-thema met diverse hulpmiddelen geamplificeerd. In de eerste plaats wordt de list waarmee de overspeligen (α en β) erin slagen de man (ω) te bedriegen, ingefluisterd door een oude vrouw (γ) en een astroloog (δ). Dit tweetal vormt evenwel slechts een uitbreiding voor de pool van het *sujet* in de eerste sequentie. De vrienden (χ en λ) van de vrouw spelen het als 'onafhankelijke' *iudices* aan het eind van het spel daarentegen klaar de man weer geheel in de onschuld van zijn echtgenote te doen geloven. De structuurformule die uit Krams samenvatting afgeleid kan worden, laat zien dat alleen de toevoeging van de *iudices* tot een nieuwe ontwikkeling voert:

$$\wedge . F + (\alpha\beta\gamma\delta \rightarrow \omega) . \vee . / Z - (\alpha\beta \rightarrow \omega) . \wedge . / Pf + (\alpha \rightarrow \chi\lambda \rightarrow \omega) . \vee .$$

In het onderhavige hoofdstuk zullen we eerst kort aandacht besteden aan het tweetal aan de theorie van Rey-Flaud toegevoegde personagefuncties: *iudex* en *katalysator* (par. 6.2). Vervolgens zullen we de opbouw van de verschillende polen aan een nadere beschouwing onderwerpen: in hoeverre zijn de samenstellende delen 'solidair'? (par. 6.3.) Tot slot wordt onderzocht welke relatie er is tussen de aanwezige personages en de structuur c.q. organisatie van de spelen (par. 6.4).

6.2 Iudex en katalysator

6.2.1 De iudex

Iudices bekleden in de structuur van een sequentie een markante plaats en zijn bijgevolg gemakkelijk herkenbaar.² Personages die als Rechter, Baljuw of met behulp van een soortgelijke benaming omschreven worden, bekleden uiteraard als eersten een dergelijke functie. De vervulling ervan blijkt evenwel niet exclusief aan deze figuur voorbehouden. Elders werpen andere personages zich ook wel als zodanig op. Soms betreft het zelfs typen van minder onverdachte reputatie, zoals de rabauwen Lichtvoet en Leckervanck in *Haestbedrogen en Vrouw Pluyse* (1U9). Treedt een niet als baljuw, etc. aangeduid personage als *iudex* op, dan heeft het, als onderdeel van een *sujet*- of een *objet*-pool eerder in het spel doorgaans reeds een andere taak uitgeoefend. Hij 'ontpopt' zich dus met andere woorden als scheidsrechter.

Het optreden van de eerste soort van *iudices* (de professionele) sluit, met uitzondering van *Jan Fynart* (1OM1), waar op de rechtbankscène nog een aparte sequentie volgt waarin het titelpersonage ook zijn advocaat te slim af blijkt, het spel steeds af. Hun verschijnen wekt vrijwel nooit verbazing; soms wordt een juridische ingreep zelfs expliciet verlangd. In twee van de vijf kluchten met een scène waarin een baljuw of een rechter tot een uitspraak in een confrontatie komt (*De bervoete bruers* (1H1) en *Bystier* (1J7)) stevent de *iudex* daarentegen ongenood op het kaabaal van de twistende en scheldende personen af. Beide partijen eisen in dat geval, stellig om zo het eigen gelijk te benadrukken, onmiddellijk recht. Onaangekondigd komt in *De bervoete bruers* (1H1) een baljuw, juist wanneer de Fruminuer en Truycken met elkaar slaags raken, tussen beide:

<i>Fruminuer</i>	Soch! ghy sult oock wat gevoelen,	(290)
Leelycke dante, gy oude mare!		
<i>Eenen ballu</i>		
Vre, vre, stilt u van desen ghebare.		
<i>Fruminuer</i>		
Ick begheer recht.		
<i>Hans Goetbloet</i>		
	Et moy ousy!	
<i>Fruminuer</i>		
	Heere, tes dese popelare...	
<i>Hans Goetbloet</i>		
Swycht! laet my spreken!		
<i>Fruminuer</i>		
	Ic heyssche correxcie! ³	(295)

Als de Fruminuer de hongerige en schamel geklede kinderen van Hans en Truy-

cken ziet, geeft hij (mèt de baljuw) toe dat het huis van de kruier werkelijk "een convent der bervoeten broers" (vs 321) is. Ook in *Bystier* (1J7) wordt de komst van een Baeljuy direct gevolgd door het "Hoys pays" (vs 378) van de twee kibbelende groepen, Spaerkyste en Quistegoed enerzijds en een Quacksalver anderzijds. De vertegenwoordiger van het recht beslist hier evenwel in het voordeel van de sterkste. Nadat de kwakzalver het strijdperk zegevierend heeft verlaten legt de *iudex* Spaerkyste en Quistegoed bovendien als sententie op om te berusten in de aanwezigheid van 'bystier' in hun woning. Daarmee doelt hij niet alleen op de hond met die naam...

Elders, te weten in *Meer Geluck ende Heer Profyt* (1J4), *Jan Fynart* (1OM1) en *Crimpert Oom* (1P9), werpt de ene partij zich reeds op voorhand als eiser op door de hulp van een rechter in te roepen. Hoewel de baljuw in het eerste van de hier genoemde spelen onverwijd laat blijken dat de Medecynmeester zijn tabberd wel kan vergeten, vergezelt hij de man toch om gezamenlijk op zoek te gaan naar de dieven. Gesteund door zijn Serjant lukt het hem inderdaad de boeven in de kraag te grijpen en te straffen. Als hij Meer Gheluck en Heer Profyt betrapt bij het uittellen van de winst, zijn verdere bewijzen namelijk overbodig. Na aan verschillende martelingen onderworpen te zijn, worden de twee rabauwen tenslotte verbannen. In de twee resterende spelen zijn de eisers heel wat minder succesvol. De mededeling van Crimpert Oom dat hij in het meningsverschil met Simpel Schalck en Heymelyck Loos de schout een oordeel zal laten vellen, leidt in de oudere versie van het spel (1P9) tot de vlucht van het duo. De latere toevoeging, waarin ten overstaan van een rechter de eerstgenoemde knecht zijn gelijk haalt dankzij een nieuwe list, komt de klucht zeer te stade. Tijdens deze toegevoegde sequentie bemachtigt de knaap bovendien op een uitermate sluwe manier de mantel van zijn voormalige baas. Vergelijken met deze laatste klucht worden in *Jan Fynart* (1OM1) de rechtsprekende Schepenen weliswaar op minder subtiële, doch uiteindelijk op even doeltreffende wijze door de aangeklaagde gemanipuleerd. Het irritante gefluit van de boer doet hun namelijk vermoeden dat de man gek is:

Wy hebben al ander saecken te doene nu!
Wy wysen deese man vry, ongestoort voort.
Wacht u ander tyt, naer 't woort hoort,
Meer coopmanschap te doen tegen malle gecken vry.
Ruympt de camere en wilt tsamen vertrecken ghy! (f13v) (600)

Tot slot blijkt de advocaat op zijn beurt eveneens 'naar zijn geld te kunnen fluiten'.

Een ondubbelzinnige *iudex*-functie bekleedt ook de Pape in 't *Wesen* (1B3). Het is de Ghefare van de klagende partij die zijn hulp inroept. In de wijze waarop hij in dit esbattement deze taak uitoefent, verschilt hij in niets van professionele rechters. De eerbare rol die de geestelijke hier speelt, is binnen het genre van de rederijersklucht bovendien vrij zeldzaam. Terwijl zijn soortgenoten elders bijna altijd

een weinig sterke, ja zelfs dubieuze rol spelen, komt de man in Everaerts spel hooguit door een terloopse uitlating van de Ghevare in een minder gunstig daglicht te staan: "In my doet hy dicwil zyn secreit staen" (vs 272). Uiteindelijk weet hij man en vrouw op zijn gezag met elkaar te verzoenen.

In een tweetal andere kluchten figureert de Prochiaen of de Pape opnieuw als een soort van 'rechter'. Zo wordt dankzij diens ingrijpen in *Clays en Geene* (1U8) het door de twee kinderen opzettelijk in het leven geroepen misverstand met de moeder tot een oplossing gebracht. Immers, het stugge volhouden van de geestelijke om de 'bitebauwen'⁴ te belezen, zou hun wel eens schade kunnen berokkenen, overwegen Clays en Geene; vandaar dat zij hun ware identiteit maar onthullen. In *De preecker* (1OG1) blijft het misverstand daarentegen onopgelost (=). Terwijl De Prochiaen het bezeten 'varken' beleest, ontvlucht de Dominicaan in paniek het hok. Waard en waardin zullen daardoor tot in lengte van dagen menen dat hun Preecker van de duivel bezeten was. Niettegenstaande het feit dat in het eerste spel de priester met succes tewerkgaat en zijn collega in het tweede faalt, resulteert de ingreep in beide gevallen in een oplossing, hoe onbevredigend deze ook moge zijn.⁵

Nu noch (1E3) en *De schuyfman* (1OG16) bevatten weliswaar eveneens duivelbezweringsen, maar de activiteiten die in dit kader door geestelijken ondernomen worden leiden niet tot oplossingen. Zo blijven de inspanningen van de Pape in *Nu noch* (1E3) vruchteloos: "de man en heeft gheen noot" (vs 185) constateert hij. Effectiever zijn de (listige) voorstellen van de Ghebuere: met lekker eten herwint de schijnbaar mentaal gehandicapte uiteindelijk dan ook zijn spraak. De Pastoor in *De schuyfman* (1OG16) weet zich met de dode vrouw op het veulen evenmin raad. Het voorstel van de twee rabauwen om de zaak voor hem op te lossen grijpt hij daarom dankbaar aan. Omdat in de twee laatstgenoemde kluchten het exorcisme van de geestelijken amper bijdraagt tot de afloop van de sequentie kan hun optreden niet als dat van een *iudex* betiteld worden. In plaats daarvan versterken zij als helpers slechts de pool van het *objet*.

De 'gevayer' (Bely) in het esbattement van *De luystervinck* (1OG8) lijkt regelrecht af te stevenen op uitoefening van de rol van katalysator, maar blijkt uiteindelijk alleen de functie van *iudex* te vervullen. De vrouw hoort bij toeval hoe Een fray jongelinck in zijn vuistje lacht over de behendigheid waarmee hij iedere nacht ongestoord zijn geliefde kan bezoeken. Een geest zou, om naar believen met het meisje te kunnen spreken, haar bevelen hebben voortaan alleen op de zolder te gaan slapen. Na drie maanden met haar het bed gedeeld te hebben, begint de minnaar zich toch zorgen te maken over de eventuele gevolgen. Uit hetgeen hij in zichzelf mompelt, kan Bely (die dus evenals het zo genoemde personage voor luistervink speelt!) gemakkelijk conclusies trekken:

Maer compt het so dat sy een kindeken draecht,
So comptet soch dan geheel int openbaer.
Dan sal men seggen: hou siet, den geest gaet daer.
Dan sullen die luyden seer met ons mallen.

(535)

Maer ick hoope, het sal ons beter gevallen.

Inne

Bely

Wel, wadt vremder praet hoorde ick daer callen?

Ja, jongman, so sydy den geest?⁶

Merkwaardig genoeg buit de anonieme auteur van dit esbattement de sleutelpositie van de Gevayer vervolgens niet uit. In de aansluitende scène blijkt de moeder van het meisje namelijk reeds volledig op de hoogte van de affaire tussen de twee jeugdige gelieven. Omgekeerd doet Bely echter of zij nog van niets weet. Sterker nog: zij probeert de woede van de bedrogen ouders in te dammen; gedane zaken nemen nu eenmaal geen keer. Mocht het meisje zwanger zijn, dan zal de jongen haar wel trouwen, troost zij hen.

In enkele kluchten ontwikkelen bepaalde personages, die eerder in het spel als *objet* fungeerden, zich later tot *iudex*. Zo bereidt het titelpersonage van *Een crysman die eens buermans paert steelt* (1J3) de waard als valse scheidsrechter in de eigenlijk al besliste onderhandelingen met een paardekoopman, gelijk we reeds eerder zagen, een definitieve nederlaag. De sequentie waarin deze ontwikkeling zich voltrekt, volgt die waarin de 'crysman' nog als *objet* fungeerde op de voet. Lichtvoet en Leckervanck slagen er op hun beurt in Haestbedrogen en Vrou Pluyse (1U9) tot elkaar te brengen, nadat zij zich daarvóór op hun kosten samen met Soetenmont en Dickenbuyck in de herberg aan allerlei spijsen en dranken tegoed hebben gedaan. De verschuivingen gaan in dit tweetal kluchten steeds gepaard met een dubbele wijziging in de poolconstellaties. Naast de *iudex* treedt in de plaats van het laatst-aanwezige *objet* namelijk tegelijkertijd een nieuwe (soms derde) opposant (*objet*) op: in het esbattement uit Brouwershaven is dat de paardekoopman, in *Haestbedrogen en Vrou Pluyse* (1U9) zijn dat het vrouwelijke titelpersonage en haar man Ledich Nayere. Toch interpreteren we de scherpe overgang die met deze dubbele wisselingen plaatsgrijpt, niet als sectiegrens. Immers, het oorspronkelijke *objet* blijft hoe dan ook als hinderpaal voor het *sujet* aanwezig, zij het voortaan in de minder bedreigende rol van *iudex*.⁷

Omgekeerde verhoudingen doen zich voor in *Scaemel Ghemeente ende Trybulacie* (1B9), waar de Doot als *iudex* een oplossing in het meningsverschil tussen man en vrouw forceert, waarna het echtpaar zich vervolgens gezamenlijk tegen deze bij nader inzien weinig gewenste bezoeker keert.⁸

6.2.2 De katalysator

Gelijk bij *iudices* het geval was, valt ook het type van de katalysator in twee soorten uiteen. Enerzijds zijn er die welke min of meer geheel verantwoordelijk zijn voor het in gang zetten van de gebeurtenissen⁹, anderzijds die welke slechts voor een deel van de klucht van belang zijn. Deze laatsten doen de ontwikkelingen als het ware in een stroomversnelling geraken.

Katalysatoren van de eerste categorie komen voor in *De dryakelprouwer* (1B13), *De appelboom* (1OB9) en *Hans Snapop* (1OG11). De verschillende manieren waarop de katalysatoren zich in de twee eerstgenoemde spelen manifesteren zijn hiervóór al uitvoerig belicht. Ook in *Hans Snapop* (1OG11) kan de invloed van het titelpersonage op het verloop van de handeling uitsluitend als katalytisch betiteld worden. Zijn belangrijkste activiteit ligt zelfs vóór de aanvang van het spel, namelijk daar waar hij Jan Lampsoyr het adres van de Schoonne Waerdin geeft. Binnen het spel zorgt hij bovendien juist veeleer voor de totstandkoming van de ontknoping, doordat hij Griet Snatertans en Truy Belhorens de weg naar de herberg wijst. Doortrapt intrigant die hij is, bindt hij de vrouwen tot slot op het hart: “segst van my niet; ick en heb niemant gesien” (vs 361).

Het Wyf in Everaerts *Vigelië* (1B5) benut de komst van de Cnape, de morgen nadat de Man haar had wijsgemaakt dat zij ter voorbereiding op een kerkelijke feestdag moeten vasten, ten volle. Anders dan in de hierboven besproken spelen is de jongen zich van zijn bijzondere rol in de verwickelingen tussen het echtpaar niet bewust. Zo beseft Neeltgen in *Broer Jan en Pater Joost* (1OK6) evenmin dat de twee in de titel genoemde geestelijken geen onbekenden van elkaar zijn.¹⁰ Doordat zij de twee kloosterlingen in één kamer herbergt, is zij er indirect voor aansprakelijk dat Broer Jan zijn burgerkleding aan Pater Joost verliest. Zo raakt de broeder opnieuw in een moeilijk parket. Ook Sober Costgen en Slickmorseele zijn er in *Lys en Lippen* (1OG10) niet van doordrongen dat zij door hun inbraak een stroomversnelling veroorzaken in de verhouding tussen Lys, Lippen en Jan Vleermuys. Hier treden de katalysatoren zelfs niet eens met hun 'slachtoffers' in contact. In *Die mane* (1OA10) leidt de ingreep van de Molder er toe, dat Nout en Plonis zich de mishandeling door hun vrouwen niet langer laten welgevalen. Als neutraal intermediair zorgt hij in de derde sequentie van het spel bijgevolg voor een omkering in de verhouding tussen het *sujet* en het *objet*. Als enige van de in deze alinea besproken katalysatoren is hij zich daarbij van zijn bijzondere taak goed doordrongen.

6.3 Vormen van poolsamenstelling

Kort samengevat hebben we in par. 5.1.5, ter vervanging van Rey-Flauds *réduplication* en *dédoublement*, voorgesteld voortaan drie vormen van verdubbeling van personagefuncties te hanteren. Van asynchrone verhoudingen is sprake bij zgn. *identieke typen*, terwijl synchrone relaties in *homogene paren* en *heterogene koppels* uiteenvallen. Aldus zijn wij naar onze mening beter dan de Française in staat om typische eigenschappen van personages in poolconstellaties te karakteriseren. Zo kenmerkt het homogene paar zich door onontkoombare betrokkenheid van de leden op elkaar; in termen van Rey-Flaud zijn zij weliswaar uitwisselbaar, maar treedt de een nooit zonder de ander op. Heterogene verdubbelingen zijn juist niet uitwisselbaar (de een domineert over de ander); het personage dat als verdubbeling van een ander optreedt kan daarentegen wel zelfstandig tewerkgaan. Identieke typen tenslotte zijn uitwisselbaar, maar handelen bovendien zelfstandig. In de ge-

noemde volgorde zullen we de drie soorten van poolsamenstelling nu de revue laten passeren.

6.3.1 Homogene paren

Met de opvatting van de historicus D.Th. Enklaar dat literaire teksten ons inzicht kunnen verschaffen in het dagelijks leven der laat-middeleeuwse vaganten heeft Pleij enige jaren geleden definitief afgerekend. Verreweg de doorslag in zijn argumentatie – de auteur tekent dit zelf reeds aan – geeft daarbij de notie dat “deze teksten zoveel tegenspraak [vertonen] wanneer het erom gaat de zogenaamd eigen gildegenoten te typeren, dat de veronderstelling dat het hier gaat om berichten uit een werkelijke samenleving absurd is”.¹¹ Minder overtuigend is echter zijn bewering omtrent het beperkte gebruik van taal van onmaatschappelijken in de door Enklaar als bewijsmateriaal aangevoerde (toneel)teksten. In 1924 stond laatstgenoemde immers niet die hoeveelheid rederijersspelen ter beschikking waarover Pleij kon vervoegen. Daardoor bleef voor Enklaar de echte *fielen*-taal beperkt tot *Stout ende Onbescaemt* (1B11) en *De schuyfman* (1OG16)¹², terwijl Pleij verder minstens kon beschikken over teksten als *Meer Geluck ende Heer Profyt* (1J4)¹³ en *Alit en Lysbeth* (1J5). (*Lys en Lippen* (1OG10) en *Scavuyt* (1U10) zijn tot op heden onuitgegeven gebleven.) De opmerking van Pleij ten aanzien van de afwezigheid van een door vagantismen gekleurd taalgebruik wekt daarom enige bevreemding. Woorden als ‘busen’, ‘smetsen’, ‘ros’ en ‘bucht’ zijn er niet van de lucht.

Natuurlijk manifesteert het bargoens, zoals we dit kennen uit het midden zestiende-eeuwse *Der Fielen, Rabauwen oft der Schalcken Vocabulaer*¹⁴, zich eerst en vooral in spelen met rabauwen. Personages van dit type zijn daarom veel gemakkelijker als vagant herkenbaar dan hun collega-zwerfers. Soms geven zij ons hiervoor middels benamingen of karakterisering zelf al de nodige aanwijzingen; in andere gevallen beperken zij zich tot de meer algemene benaming ‘fiel’. Zo typeren Stout en Onbescaemt in het gelijknamige spel van Cornelis Everaert (1B11) elkaar als ‘rothieren’.¹⁵ Sloef en de Schuyfman (1OG16) spreken elkaar niet alleen met het nog vrij algemene ‘fiel’ aan, maar karakteriseren zichzelf verder als “schiplien, wiens schip en scheer op de zee versoncken is”.¹⁶ Door de Sone vant Lyckhuys worden zij als ‘ruyters [...] vol van liste’ (vs 264) gekenschetst.¹⁷ In *Meer Geluck ende Heer Profyt* (1J4) leidt een van beide vaganten, als ‘crepelken’ vermomd, de meester van het gasthuis om de tuin en in *Alit en Lysbeth* (1J5) verkopen Deughniet en Lichthert het bijeengebedelde brood om het ontvangen geld vervolgens in drank om te zetten. *Der Fielen, Rabauwen oft der Schalcken Vocabulaer* betitelt hun soortgenoten als ‘klinckeneeren’ resp. ‘stabulieren’.¹⁸ Cnaptant en Scavuyt (1U10) beperken zich, evenals Slickmorsee en Sober Costgen in *Lys en Lippen* (1OG10), weer tot de benaming ‘fiel’, maar treden verderop in het spel als kreupelen voor het voetlicht.

In de door Enklaar onderzochte spelen met kramers en kwakzalvers, typen die hij eveneens tot de klasse der vaganten rekent, ontbreekt het bargoens inderdaad

en vindt er bovendien geen nadere typering van de personages plaats. Alleen kwakzalver Oorspronck van Sonden in het gelijknamige spel (10I16) uit de collectie van de Haarlemse rederijderskamer *Trou moet blycken* suggereert met de mededeling dat zijn kruiden “uuyt vrou Venus berge” (f105v) afkomstig zijn, dat hij tot het gilde der ‘vagieren’ behoort.¹⁹

Opmerkelijker dan het taalgebruik of een karakterisering als vagant, en voor het inzicht in personageverhoudingen binnen het komische toneel van groter belang, is het uitsluitend paarsgewijze optreden van rabauwen: spelen met slechts één rabauw komen niet voor.²⁰ Ogenschijnlijk is dit gegeven echter niet beperkt tot dit type personage. Andere spelen kennen immers eveneens duo’s soldaten, vrouwen of kinderen, waarbij de één nimmer van de zijde van de ander wijkt. Waar het hier evenwel om gaat is het feit dat het *aantal* soldaten, vrouwen of kinderen onbelangrijk is voor het te representeren type; de gelijktijdige aanwezigheid van twee van dergelijke personages profileert hen met andere woorden in veel mindere mate als dat bij rabauwen het geval is, als type. Of in *Een boer die wil leeren schieten* (1P7) nu één of twee soldaten boer Aert voor schut zetten, is voor de eigenlijke verwickelingen van het spel irrelevant. In spelen met rabauwen lijkt het getal twee daarentegen allerm minst op toeval te berusten. Zo herinnert Sober Costgen zijn kameraad Slickmorsee in *Lys en Lippen* (10G10) aan hun solidair bestaan: “waer ick ben, daer syt ghy de tweetster” (vs 229). Ook Lichtherts voorstel om elk zijns weegs te gaan in *Alit en Lysbeth* (1J5) wordt door Dueghniet verworpen:

Wae, laeten wy tzame blyven als twee mackeren,
Tbrood vercoopen en tgeld verdrincken.²¹

(100)

Het is dit, blijkbaar uit het te representeren type zelf voortvloeiende, paarsgewijze optreden, dat o.i. kenmerkend is voor rabauwen. Dat soldaten, vrouwen en kinderen soms toch als homogeen paar optreden, is afhankelijk van de onveranderlijke solidariteit waarmee zij als gelijken naast elkaar optreden. Dat zij bij tijd en wijle doen denken aan vaganten benadrukt hun homogeniteit in niet geringe mate. De aanwezigheid van clausbreking ligt, hoewel het hier rederijderskluchten en geen polylogen zonder intrige betreft, bij al deze personages evenzeer min of meer in de lijn der verwachtingen. De bijzondere plaats die rabauwen aldus ten opzichte van andere duo’s bekleden, biedt ons de gelegenheid om dit type personage apart onder de loep te nemen en als uitgangspunt te kiezen voor onze bespreking van homogene paren.

6.3.1.1 Rabauwen

Het samenzweerderig karakter van rabauwen krijgt vooral gestalte in *scènes-apart*.²² In vergelijking met andere homogene paren valt bij deze personages zelfs een duidelijke voorkeur voor deze wijze van optreden, ten nadele van

contact-scènes, te noteren. Sober Costgen en Slickmorseel in *Lys en Lippen* (1OG10) treden, zoals we eerder constateerden, nergens in contact met de overige personages, hoewel hun optreden de handeling van de anderen wel beïnvloedt. *De schuyfman* (1OG16) vertoont een soortgelijk beeld. Als de twee vaganten, in de verwachting bij een sterfgeval door de nabestaanden op brood en bier getraceerd te zullen worden, bot vangen, proberen zij door middel van een lugubere list alsnog hun zin te krijgen. In een drietal simultaanscènes (vs 400-421, vs 457-495 en vs 504-551) bespieden zij of hun opzet slaagt. In de laatste becommentariëren zij, zich intussen van pret op de knieën slaand, het gesol van de angstige kinderen en de pastoor met de op een veulen gebonden dode:

Pastoor

Och, och, de profundis! dat dacht ick wel.

Ick sal van anxte met luyder kelen cryten!

Ay! ay! ay!

Sloeff

Ghans doot, ick sal van lachen slyten.

Myn heere die blyfter in den brant!

(535)

Schuyfman

Ick meen men noyt beter boerde vant.

Ick gelooff dattet een aerdich cuerken is.

Ou, siet, tveulen loopt hem nae.²³

In *Stout ende Onbescaemt* (1B11) en *Scavuyt* (1U10) wisselen contact-scènes en scènes-apart elkaar af: op iedere mislukte streek volgt een hernieuwde beraadslaging, een geslaagde list wordt triomfantelijk gevierd.

Om hun zwerversbestaan te verhullen zijn vaganten er in *contact-scènes* natuurlijk op uit om bargoens taalgebruik, dat hen als zodanig zou ontmaskeren, te vermijden. Daarmee doen dergelijke figuren denken aan de *sinnekens* in het spel van sinne.²⁴ Ook zij treden meestal paarsgewijs op en verraden hun ware aard eerst in de scène-apart, die bovendien verschillende handelingsmotieven kan omvatten.²⁵ De gelijkenis tussen rabauwen en sinnekens is op dit laatste punt zelfs frappant. Met uitzondering van *Scavuyt* (1U10), waar het begin ontbreekt, treffen we namelijk vrijwel alle traditionele motieven van de sinnekens in de eerste scène-apart van rabauwen aan. Oproep, naamgeving, beschuldiging en beraadslaging zijn er de gebruikelijke ingrediënten van. Het motief van de *voorrang* is daarentegen minder duidelijk vertegenwoordigd. Alleen in *Lys en Lippen* (1OG10) treffen we iets van die aard aan wanneer beide vaganten elkaar graag het moeilijkste deel van hun karwei blijken te gunnen:

Sober Costgen

Hier ist te doen.

Slickmorseel

Tsal al voor wint blyven.

(270)

De deur staet oopen, wilt het gedruys vaeten.

Sober Costgen
Rasch, sprinckt daer in!
Slickmorseel

Neen, wilt ghy u in huys saeten,
Want ghy cont preuwen boven alle preuwken. (f68v)

Het gehele complex van resterende motieven (de oproep in vs 86, naamgeving in vs 86 en 102, beschuldigingen in vs 96-100 en beraadslaging in vs 89-93) treffen we aan in Everaerts *Stout ende Onbescaemt* (1B11), terwijl het homogene optreden van de twee vaganten verder wordt benadrukt door middel van clausbreking²⁶:

Onbescaemt, een speilman
Waer zytge, au Stout?
Stout, ooc een speilman
Hier, Onbescaemt.
By hu, zoot betaemt, tallen keere.

Onbescaemt
Die niet en zoorcht en heift gheen heere.
Waer sullen thavent ons mesken legghen?

Stout
Die ons dat wilde om een seskin segghen, (90)
Hem ghaef ic ter stont myn laetste ghelt.
Et wort zeer donckere.

Onbescaemt
Ende wy zyn up tvelt.
Wye zal ons thavent willen logieren?
Stout
Die van doene heift twee drooghe rothieren,
Die slepe ons tsaemen binden cote. (95)

Onbescaemt
Ghy zyt een ruetelare
Stout

Ende ghy een drooch scote.
Besiet wat den loeten verwynt den hovenstake.
Onbescaemt
Daer hebber ghestaen up een cake
Ende snachs ghewacht de scapen int maenschyn
Beter dan ghy.

Stout
Ghy hebt een hoeren voorhooft.
Onbescaemt
Ende ghy een barderen aenschyn. (100)
Ons beeder condicien zyn varre vernaemt:
Ghy zyt Stout
Stout

Ende ghy Onbescaemt!
Tsijn ons ghebreken int bemercken.

Onbescaemt

Wy versoucken meer taveernen

Stout

Dan tsondaechs kercken,
Want bloote clercken by aermoede quelen.

Onbescaemt

Noodde wy wercken

Stout

Maer liever wy spelen
Onbescaemt
In dyveersche percken.

Stout

Dies wy zonder helen
Musycke oorbooren in menegher ghyse.²⁷

Met een zekere regelmaat treffen we aan het begin van scènes-apart rondelen aan, die zowel het *oproep*- als het *naamgevings*motief bevatten. Dat dit verschijnsel niet strikt beperkt hoeft te zijn tot de eerste scène-apart van het spel, zoals in *Alit en Lysbeth* (1J5) en *Lys en Lippen* (1OG10), zou afgeleid kunnen worden uit een der latere scènes-apart in *Scavuyt* (1U10), ware het niet dat er twee regels ontbreken om de passage in kwestie een volwaardig rondeel te doen zijn. Aangezien twee van de drie daarop volgende scènes-apart eveneens met een rondeel aanvangen, ligt de veronderstelling echter voor de hand dat de bedoelde plaats corrupt is overgeleverd:

Scavuyt

Waer sydy, Cnaptant, myn lieve faeskin?

Cnaptant

Hier ben ick, Schavyt, myn lieve bruerkin.

Scavuyt

Wy moeten uut, al om ons aeskin.

Waer sydy, Cnaptant, myn lieve faeskin?

Cnaptant

Ick sou wel botten smicxse off caeskin;

(100)

Ja fiel, en vullen alsoo myn schuerkin. (f3v)

Het motief van de *beraadslaging* is in spelen met rabauwen zeer gangbaar. Naar gelang het aantal scènes-apart groter is, neemt meestal ook het aantal malen dat dit motief aangewend wordt toe. In feite is een situatie als die welke we in *Lys en Lippen* (1OG10) aantreffen (Sober Costgen en Slickmorseel beramen in hun eerste optreden de plundering van de provisiekast, verheugen zich in hun tweede scène-apart over het welslagen van hun onderneming en verdwijnen daarna voorgoed van het toneel) zelfs ongebruikelijk. In het merendeel van de gevallen wisselen succes en falen elkaar namelijk gestaag af, waarmee het motief in de diverse scènes-apart van rabauwen een overheersend karakter verkrijgt. Zo zijn Cnaptant en Scavuyt (1U10) er in hun eerste scène-apart in geslaagd eieren van een boer te stelen; in

de tweede proberen zij hun daad te herhalen, maar worden daarbij door boer en boerin betrapt. Vervolgens zinnen zij in een nieuwe scène-apart op wraak: met behulp van een list zullen zij de boer onderweg naar de markt van zijn kleren beroven. Het slagen van hun opzet wordt in de vierde scène-apart gevierd, gevolgd door plannenmakerij voor een onderneming waarbij de boerin als slachtoffer fungeert. In hun laatste scène-apart genieten zij tenslotte van hun volledige triomf.

In tegenstelling tot het beraadslagingsmotief is dat van de *beschuldiging* niet in alle spelen en doorgaans nimmer in meer dan één scène-apart aanwezig. Kritische opmerkingen van rabauwen aan elkaars adres kunnen slechts zelden op één lijn met dit bij de sinnekens zo populaire motief gesteld worden. Van een bijbelse invulling, gelijk die beschuldigingsscènes in het spel van sinne veelal kenmerkt²⁸, is uiteraard al helemaal geen sprake. In plaats daarvan is een tweetal andere kenmerken aanwijsbaar dat bij de bespreking van motieven in de scène-apart van de sinnekens afwezig was: de klacht over het door zwervers getroffen noodlot en ruzie (soms uitlopend in een fysieke confrontatie) tussen de twee rabauwen naar aanleiding van het verdelen van de gestolen goederen.

Sober Costgen en Slickmorseel beklagen zich in *Lys en Lippen* (1OG10) over de vliegen en vlooiën die hen steken, terwijl Sloef en de Schuyfman (1OG16) het spel met een beschrijving van hun honger en dorst openen. De laatsten zijn er blijkbaar met moeite in geslaagd levend van een schip te geraken, waar ze het duidelijk niet gemakkelijk hebben gehad:

Schuyfman

Igo! sulck heerschap als ter zee mach vlieten! (15)

Maer wy synder nu aff; ick ben lichter dan een vinck.

Och, dat riemen, dat riemen!

Sloef

Och ogen! dats al te vuylen dinck!

En dien stockvis te eeten, het docht myn schande!

Ick come niet meer te water!²⁹ (20)

De mate van onderlinge rivaliteit tussen de beide rabauwen komt in *Scavuyt* (1U10), nadat een van tweeën erin is geslaagd zeven eieren uit een hoenderhok te stelen, tot uitdrukking in een vechtpartij. Dat in kringen van vagebonden het begrip loyaliteit, ondanks de homogeniteit van hun optreden, geenszins tot de erecode behoorde, blijkt even later opnieuw. Scavuyt, in een poging nogmaals eieren te stelen, raakt namelijk beklemd in een vossesstrik en wordt, zoals we hierboven hebben gezien, door boer en boerin in de kraag gegrepen. In plaats van hem te helpen maakt Cnaptant zich uit de voeten met het weinig kameraadschappelijke advies om, bij wijze van morele bijstand, 'den greyse' (wie daarmee dan ook maar bedoeld mag worden!) aan te roepen. Als de boerin hem korte tijd later vraagt de dief te helpen straffen, weet Cnaptant zijn vriend niettemin voor verdere kastijding te behoeden door sussende opmerkingen aan het adres van de bestolenen. Als tweede voorbeeld van onderlinge animositeit moge de dobbelscène in *Lys en Lippen* (1OG10) gelden:

Sober Costgen

So sal ick u met dese vuysten betalen:

Hout dat en dat bysonder!

Slickmorseel

Hout daer! ghy moet oock wadt hebben van onder,

Omdat ghy van slaegen so cleynen cost spaert.

Sober Costgen

Hout, proeft die sause!

Slickmorseel

En ghy die mostaert!

(410)

Deen hoort by dander tot den gebraeden. (f70v-f71r)

De twee knechten Simpel Schalck en Heymelyck Loos vertonen veel overeenkomsten met het type van de rabauw. Het spel waarin zij optreden opent weliswaar met een monoloog van de eerste van de twee, maar nadat Heymelyck Loos ten tonele is verschenen treden zij nog slechts gezamenlijk op. Beiden zijn in dienst van een vrek, een zekere Crimpert Oom, aan wiens naam het spel zijn titel ontleent (1P9). Aangezien zij er een vaste woonplaats op na houden kunnen zij, strikt genomen, niet tot het gilde van de 'varende luyden' gerekend worden. Toch merkt Simpel Schalck aan het eind van zijn openingsmonoloog over zijn verhouding tot collega Heymelyck Loos op: "Wy twee dragen over een altoos" (vs 21) en bevat de daarop volgende scène-apart weer een aantal van de ons inmiddels bekende traditionele sinnekensmotieven. Zo begint hun dialoog met het naamgevingsmotief, gevolgd door een klacht over de gestrengheid van hun meester en een reeks wederzijdse beschuldigingen. Zij eindigt tenslotte met het beraadslagingsmotief, maar nu, anders dan in spelen met echte rabauwen, maakt Simpel Schalck zijn kameeraad geen deelgenoot in het door hem bedachte plan om Crimpert Oom te 'verschalken'. Aan het eind van het spel vinden we evenwel weer een argument om dit tweetal personages als verwant met het type van de rabauw te beschouwen; ontslagen door hun meester lijken zij gedoemd een zwerversleven te gaan leiden:

Hey, Simpel Schalck, nu syn wy te velte,

(446)

Nu willen wy leven sonder sorgen.³⁰

6.3.1.2 Schutters, jagers en soldaten

In een aantal spelen wordt het homogene optreden van personages benadrukt door hun eerste woordenwisselingen in scènes-apart gestalte te geven. Terwijl een dergelijk begin voor rabauwen, die toch al stevast in groepen van twee optreden, feitelijk overbodig is (alleen *Meer Geluck ende Heer Profyt* (1J4) en *De schuyfman* (1OG16) openen met scènes-apart van vaganten), is dit voor andere homogene paren juist in hoge mate gewenst. Van de teksten die aan dit kenmerk beantwoorden blijkt een speciale groep afgezonderd te kunnen worden, namelijk spelen waarin

schutters, soldaten of jagers voorkomen. Niet alleen treden zij twee aan twee op, maar zijn zij bovendien onafscheidelijk. Zo begint G.H. van Breughels *Deen en dander: twee soldaten* (3N3) met een dialoog van de twee lansknachten, die zich, om hun eensgezindheid verder te benadrukken, naast clausbreking, opnieuw van een bargoens getint taaltje bedienen:

Dander
Gaen wy nae de taveerne
Deen
Sonder te crackeelen (30)
Dander
By een schoone deerne
Deen
Drincken halve en heelen.
Dander
Wy moghent soo gheerne
Deen
Lappen door der keelen.
't Mach ons niet verveelen, tgeelt moet wanderen.³¹

In dit spel lijkt zich de vergelijking met het hiervóór besproken type van de rabauw opnieuw op te dringen, wanneer de twee soldaten door de boer als 'fielen' (vs 405) worden betiteld. Significant is deze benaming echter niet, omdat ook de boer voor 'Rabout' (vs 478) of 'ouden trawant' (vs 362) wordt uitgemaakt.

Na de openingsmonoloog van Aert in *Een boer die wil leeren schieten* (1P7) betreden twee schutters het toneel. Anders dan in *Deen en dander: twee soldaten* (3N3) wordt hun exclusief paarsgewijze optreden niet door middel van clausbreking, maar met een ronddeel benadrukt. Verder wordt hun hier halverwege het spel nog een tweede scène-apart gegund, waarin zij zich in korte tweeregelige clausjes verkneukelen over de te verwachten lachwekkende gebeurtenissen.

Vergeleken met het tweetal hiervóór besproken spelen staan de soldaten en de jagers in *Broer Jan en Pater Joost* (1OK6) resp. *Haestbedrogen en Vrouw Pluyssse* (1U9) in hun rol van verdubbeld *sujet* c.q. derde pool veel minder centraal. In tegenstelling tot hun collega's worden zij bovendien door middel van eigen namen, Hans Groothert en Scheele Pier resp. Lichtvoet en Leckervanck, nader gekarakteriseerd. Aan het eind van het Zeeuwse spel fungeren Lichtvoet en Leckervanck bovendien als rechters. Eerder traden zij al op in een scène-apart en in een kroegtafereel met *Haestbedrogen*, maar van aanwending van vagantismen was nergens sprake. Het homogene karakter van hun optreden vloeit bij hen dus niet voort uit het rabauw-achtige type dat zij representeren. Eenzelfde conclusie kan getrokken worden ten aanzien van het optreden van Hans Groothert en Scheele Pier in *Broer Jan en Pater Joost* (1OK6), al lijkt de eerste scène-apart van de twee soldaten hier toch weer vage signalen voor een vagantenrol te bevatten. Deze opent namelijk opnieuw met het traditionele oproepmotief, hier zelfs in de vorm van een ronddeel:

Hans Groothert, een soldaet
Comt ghy niet, Scheel Pier? (90)
Schier Peel, een soldaet
U slae die moort, de waerheyt spreekende!
Hans Groothert
Hoe vertoeft ghy dus lang om te comen hier?
Oft compt ghy niet schier voort, Scheel Pier?
Schier Peel
Ich sal niet comen, al waert ghy in dangier,
Of ghy moet syn al anders smeeckende. (95)
Hans Groothert
Compt ghy niet schier voort, Scheel Pier?
Schier Peel
U slae de moort, de waerheyt sprekende!³²

6.3.1.3 Kinderen

Jonckheyt en Sonder Quaet zijn de (stief)kinderen van Reyn Geneucht en Menich Vileyn in een der spelen (1OG19) uit het archief van *Trou moet blycken*. Beiden zijn, volgens een aanwijzing bij het begin van de tekst 'int sodt gecleet' (f128v). Dat het in dit spel niet om gewone kinderen gaat, moge reeds blijken uit de allegorische namen, waaruit hun spreekwoordelijke onschuld afgeleid kan worden. Het paarsgewijze optreden van Jonckheyt en Sonder Quaet is echter niet absoluut en krijgt verder evenmin speciale nadruk in de vorm van een scène-apart als eerste optreden, zoals in de vorige kluchten steeds wel het geval was. Vandaar dat wij ons moeten afvragen of de twee in dit spel optredende kinderen als type wel vergeleken kunnen worden met personages als rabauwen, schutters en jagers. Bij nadere beschouwing blijkt achter het gesprek van Jonckheyt en Sonder Quaet met Reyn Geneucht wel degelijk een traditionele scène-apart schuil te gaan, waarin de moeder, mogelijk met het doel deze vorm van optreden te camoufleren, bij wijze van spreken als extra personage is toegevoegd. Immers, lag het oproepmotief, na de openingsmonoloog van Reyn Geneucht, aanvankelijk in handen van de moeder, zodra Jonckheyt ten tonele verschijnt wordt het door hem overgenomen. Het klaagmotief vinden we vervolgens weer in een claus van Reyn Geneucht (vs 30-34), echter onmiddellijk gevolgd door het motief van de wederzijdse beschuldigingen door Jonckheyt en Sonder Quaet (vs 34-43). In dit geval kan bij de uitwerking van het motief door de kinderen zelfs clausbreking toegepast worden, omdat ze niet elkaar maar hun moeder tot onderwerp van spot nemen. De ogenschijnlijke onstuitbaarheid van deze korte gefractioneerde woordenwisseling wordt tenslotte door Reyn Geneucht ingedamd (vs 44):

Compt, kinderen, laet ons int gemeene spreekken.
Ick, Geneuchte, u moeder, moet uliedenlagen (30)
Hoe myn beste dagen niet anders syn dan meest slagen,

In geen geneucht hebt behagen.
Ick wensche hem ondanck die thuwelyck began
Van myn ende myn man.

Jonckheyt

Way, ghy moester ommers an!
Ghy liept selffs rasende na den knecht! (35)

Sonder Quaet

Way, tscheen dat ghy sodt waert!
Jonckheyt

Tis so men secht:
'Die maechden hebben eenigen zin,
Way, maer de weduwe hebben den duyvels in.'
Wy consten wel van te voren u gelach sommen.

Sonder Quaet

Ghy sytter wel voor den goeden dach commen!
Hoe moocht ghy so dra op den bloet verhidt syn? (40)

Jonckheyt

Sy hadde den crevel.

Sonder Quaet

Ja, daer die buyckxkens widt syn!
Sy moste mommecanssen met drien stinderen.

Reyn Geneucht

Al genoch van dien, myn kinderen.
Ghy beswaert myn herte, tmoet so blyven. (f129r) (45)

Een laatste argument voor de stelling dat motieven van de scène-apart aan deze contact-scène niet vreemd zijn – reden waarom wij hier een uitgebreid fragment van deze woordenwisseling hebben geciteerd –, is gelegen in de aanwezigheid van het beraadslagingsmotief aan het eind ervan. Daarmee blijkt opnieuw een voldoende hoeveelheid bestanddelen van de traditionele scène-apart van rabauwen voorhanden, zodat het optreden van Jonckheyt en Sonder Quaet gelijkgeschakeld kan worden met dat van de hiervóór besproken typen.

Clays en Geene (1U8) verdienen bij hun eerste claus, evenals Jonckheyt en Sonder Quaet in het vorige spel, de benaming 'sot kindt'. Waren we bij de bespreking van *Reyn Geneucht en Menich Vileyn* (1OG19) in staat een verbinding te leggen met de wijze van optreden van rabauwen in de scène-apart, hier ontbreken ons daarvoor echter vrijwel alle mogelijkheden. Clays en Geene worden middels een scène-apart bij de opening van het spel weliswaar als een bijzonder sterk op elkaar betrokken paar geïntroduceerd – zij wijken nimmer van elkanders zijde – de zo typerende motieven van het optreden van rabauwen in de scène-apart missen we er evenwel te enen male. Het paarsgewijze karakter van hun handelen heeft slechts tot doel hun onnozelheid te accentueren. Tevens wordt bereikt dat een verbaalkomisch procédé, dat door Lewicka (1970) met betrekking tot de Franse *farce* als *fausse compréhension du langage* is omschreven, in dialoogwisselingen gestalte kan krijgen. Een opmerkelijk staaltje van dit verkeerde taalbegrip in dit spel, waarbij het er in principe steeds om draait dat iemand een woord of een uitdruk-

king niet begrijpt en het gezegde bijgevolg letterlijk neemt, hebben we hiervóór in hoofdstuk 5 reeds geciteerd.

Weliswaar geen kinderen meer, doch nadrukkelijk als onafscheidelijk paar opererend, vallen Ongereet Leven en Jonge Lustige in het esbatement van *De appelboom* (10B9) zonder enige twijfel binnen de categorie der homogene paren. Hun optreden leunt zelfs weer zeer sterk aan tegen dat van rabauwen. Het rondeel waarmee zij openen bevat in de keerverzen de motieven van oproep en naamgeving, gevolgd door dat van de beraadslaging en, nadat marskramer Donversaedige hen heeft uitgenodigd hem in de boom te vergezellen, zelfs door een voorrangsmotief:

Ongereet Leven
Siet daer, mynen tabbaert.
Jonge Lustige
Siet daer, myn faelgie.
Ick moet appelen eeten, dats verloren.
Ongereet Leven
Climt op de ledere.
Jonge Lustige
Neen, climpt ghy vooren,
Ick sal u wel volgen opten voet.³³ (225)

Samen met de kramer, De Doot en Die Duvel zullen wij dit tweetal in een volgende paragraaf evenwel ook nog als identieke typen ontmoeten.

6.3.1.4 Vrouwen

Behalve Dueghniet en Lichthert als homogeen vagantenpaar treden ook Alit en Lysbeth in het gelijknamige spel (1J5) paarsgewijs op. In haar openingsrondeel verwerkt Alit (gelijk Dueghniet en Lichthert in hun eerste rondeel!) de traditionele sinnekensmotieven van oproep en naamgeving. Als een volleerd rabauw blijkt zij haar hemd verkocht te hebben om voor het ontvangen geld drank te kunnen kopen. Uiteraard ontbreekt in haar gesprek (scène-apart) met Lysbeth het beraadslagingsmotief niet. De beide vrouwen maken zelfs de indruk twee echte landlopers best de baas te kunnen. In een scène met de waard Ariaen Roelen onderstrepen zij hun euvele moed zelfs met behulp van typische vagantismen als 'smetsen' en 'buy-sen'. Alit en Lysbeth veranderen evenwel van houding wanneer Dueghniet en Lichthert hen in de herberg komen vergezellen. Al gauw hebben de twee rabauwen bovendien in de gaten dat een trouwlustige vrouw als Alit een gemakkelijk slachtoffer voor hun loze praktijken kan zijn. Als Dueghniet vervolgens een prima partij voor haar zegt te weten, is het met haar doortastend optreden voorgoed gedaan. Ook voor Lysbeth is een actieve rol verder niet meer weggelegd: haar aandeel in de verdere gebeurtenissen blijft marginaal.

De twee buurvrouwen in *Lyssen en Jan Lichthart* (10G12) bieden Lys hun hulp aan bij haar pogingen om haar man van zijn drankzucht te helpen. Om hun eens

gezindheid uit te drukken vangen zij hun eerste optreden aan met clausbreking:

Deerste gebuer

Buerwyff, ghy hebt hier niet lange gewoont,
Dus comen wy sien off u yet mocht gebreecken. (250)

Tweede gebuer

Van buerlycke geselschap sult ghy niet syn versteecken,
Die in onse macht is als vrouwen van eeren.

Deerste gebuer

Onse hulp en bystant heeft niemant besweecken,
Van alle gebuertgens die ons mochten begeeren.

Tweede gebeur

Hebt ghy ons van doen, spreeckt vry, tsal u niet faelgieren, (255)
By ochtent, by avent, by dach noch by nacht.³⁴

Later blijft dit (compositie)kenmerk weliswaar achterwege, maar van enige individuele karaktertekening is bij deze vrouwen amper sprake.

Was in het handelen van Alit en Lysbeth nog een relatie met scènes-apart van raubauwen aanwijsbaar, althans overeenkomst in traditionele sinnekensmotieven, in *Lysgen en Jan Lichthart* (10G12) en enkele andere spelen met vrouwen als paarsgewijs optredende personages is daarvan geen spoor meer te bekennen. De aanwezigheid van twee vrouwen als homogeen paar dient voornamelijk slechts één doel: de realisering van het *klaagmotief*. Met uitzondering van *Geert en Maes* (10G20), waar deze klacht door de (mannelijke) titelpersonages tot uitdrukking wordt gebracht, treffen we in scènes-apart van twee vrouwen immers steeds woordenwisselingen aan waarin zij zich ergeren aan de kieskeurigheid van jonge vrijers (*Langhe Truye, een zwingeriste* (1Z6)) of aan de drankzucht van (hun) mannen, zoals in *Die mane* (10A10) en, blijkens navolgend citaat, in *De katmaecker* (10A9):

Waer ic niet getrouwt, ic en troude nimmermeer. (210)

Deen

Somtyts syn wy siec, oft dan doettet hoeft seer,
Dan comen sy droncken thuys.

Dander

Wie zoudt hem bedancken een cruys?
En dan stoeten zy haer voeten an den dreppel quansuys.
Dan en wetense hoe zyt sullen heffen of leggen, (215)
Opdat sy kiven moegen.

Deen

Sy staen somtyts meer quaets te seggen.
Dan trecken wyt ter herten en moeten becnagen.

Dander

Jae, this grote pyne.

Deen

This een deerlick verdriet, wy hebben reden te clagen.³⁵ (220)

Samenvattend mogen we stellen dat homogene paren vrij gemakkelijk te herken-

nen zijn, zeker wanneer hun eerste optreden een scène-apart behelst. Voor rabauwen geldt zelfs dat hun handelwijze in hoge mate overeenkomsten vertoont met het optreden van sinnekens in het spel van sinne. Andere paarsgewijs optredende personages maken veel minder duidelijk gebruik van de traditionele sinnekensmotieven uit de scène-apart, al kunnen gradaties hierin (schutters, jagers, soldaten en kinderen verraden, in de genoemde volgorde, veel meer gelijkenis met het type van de rabauw dan vrouwen) wel weer opgemerkt worden.

6.3.2 Heterogene koppels

Kenmerkten rabauwen zich in hoge en overige homogene paren zich in mindere mate door een noodzakelijke, uit het type personage voortvloeiende verdubbeling, bij de hier besproken koppels worden met die verdubbeling andere doeleinden beoogd. Terwijl een zekere onderlinge rivaliteit hooguit in scènes-apart van homogene paren aan de oppervlakte komt (in contact-scènes spreiden de leden aanmerkelijk meer solidariteit ten toon), is er bij heterogene verdubbelingen doorgaans sprake van een dominerende en een volgzaam partij. Zo ergens van een personage gezegd kan worden dat het in het verlengde van een ander speelt, dan is het wel hier. De leden van een heterogeen koppel zijn dan ook geenszins uitwisselbaar. Vandaar dat elk in structuurformules met een apart symbool bedacht is. De onontkoombaarheid van het paarsgewijze optreden van homogene paren hebben we tot uitdrukking gebracht met behulp van accenttekens. Identieke typen geven we (met uitzondering van de desbetreffende personages in het esbattement van *De appelboom* (10B9), waar zowel een homogeen paar als identieke typen optreden) eveneens accenten.

De bepaling van het soort personageverhouding lijkt evenwel niet zelden bemoeilijkt door het feit dat de relatie tussen de leden van het koppel zich gedurende het spel ontwikkelt. Daarmee lijken kluchten waarin zich zoiets voordoet buiten iedere systematiek te vallen. Wanneer voor heterogene koppels geldt dat zij samengesteld zijn uit een dominerende en een gedomineerde helft, is iedere ontwikkeling die het verdubbelde deel doormaakt immers in strijd met hetgeen een heterogene verdubbeling kenmerkt. Wanneer we daarentegen zien dat het voor homogene paren en identieke typen *per definitie* uitgesloten is dat zich tussen hen wijzigingen voordoen in de onderlinge verhouding, wordt een ontwikkeling voor een heterogene verdubbeling geleidelijkaan meer acceptabel. Anders geformuleerd: voor homogene paren en identieke typen gelden uitsluitend statische verhoudingen, terwijl bij heterogene verdubbelingen een dynamische relatie niet a priori uitgesloten is. Ter nadere illustratie van zo'n dynamische relatie tussen de leden van een heterogene verdubbeling het volgende voorbeeld.

In *Scavuyt* (1U10) wordt een ontwikkeling in de relatie tussen beide echtelieden tot uitdrukking gebracht in het feit dat het spel afsluit met een poolsplitsing. Eerder waren ook al wel enkele onderlinge strubbelingen voorgevallen, maar deze leid-

den nog niet tot een scherpe confrontatie. Oorzaak van deze moeilijkheden is ongetwijfeld de goedgelovigheid van Jan; de bewering van Scavuyt (hij zegt het hoenderhok slechts als slaappleats gebruikt te hebben en bij toeval in de uitgezette strik verward geraakt te zijn) slikt hij bijv. als zoete koek. De vrouw kan zoveel vertrouwen in twee vaganten van het zuiverste water niet aanzien en laat haar man de zaak halverwege de derde sequentie verder alleen opknappen: "Ick laet u geworden. *tWyf inne*" (f6r). In de vierde en vijfde sequentie van het spel worden man en vrouw opnieuw het slachtoffer van de praktijken van Cnaptant en Scavuyt. Ofschoon *tWyf* nu evenveel blaam treft als Jan, die zich van zijn kleren heeft laten beroven, is het de man die tenslotte van zijn vrouw slaag moet incasseren. Doordat het tussen de beide echtelieden van meet af aan al niet botert, komt de uiteindelijke poolsplitsing, en daarmee de oplossing van de heterogene verdubbeling, geenszins onverwacht.

Behalve ontwikkelingen tussen hen die samen een heterogene verdubbeling vormen, kunnen bij aanwezigheid van drie of meer personages ook positieverschuivingen plaatsvinden. Iets dergelijks treffen we aan in *'t Calf van wondere* (1J2), waar een waard zich tot twee maal toe verkleedt: eerst als Pape, dan als slager. Als gevolg van deze vermomming kan moeilijk verdedigd worden, dat hij gedurende het hele spel samen met zijn vrouw als koppel optreedt. Het 'jonckwyff' (Niesken) compenseert evenwel zijn tijdelijke ogenblikken van afwezigheid. De drievoudigheid van deze verdubbeling blijkt dus functioneel te zijn. In de rest van het spel voert het meisje slechts éénmaal zelfstandig een bepaalde taak uit: zij troont de boer mee naar de herberg.

Het optreden van de Frumineur, een minderbroeder, en Milt van Herten in *De bervoete bruers* (1H1) doet sterk denken aan dat van identieke typen. De onderlinge verschillen tussen beide personages zijn evenwel te groot om hen als zodanig te bestempelen, zodat eerder van een heterogeen koppel gesproken kan worden. Toch is er een zekere overeenkomst met spelen die een drietraps-organisatie kennen. Zo wordt een dialoog van Hans Goetbloet en de Frumineur, die deze beveelt zich met zijn lawaaierige kruiwagen uit de nabijheid van het klooster te verwijderen, na enkele parallelclausen, gevolgd door een gesprek van het eerste personage en Milt van Herten. Deze vraagt hem een lading met uitgelezen spijzen naar het klooster te voeren. Hans neemt die opdracht graag aan en rijdt er onmiddellijk mee naar zijn eigen huis, waar al dat lekkers goed van pas komt! Evenals in de hiervóór besproken spelen met het drietrapsprincipe, leidt een contactscène van de Frumineur en Milt van Herten tot de ontdekking van de bedriegerij. Aan het eind van hun gesprek komen zij overeen dat de minderbroeder zijn recht zal proberen te halen bij de baljuw. Milt van Herten zal zich met de zaak verder niet bemoeien. Daarmee wordt de overbodige presentie van niet langer functionele personages in een recht-bankscène vermeden.

De redenen voor de introductie van heterogene verdubbelingen zijn van uiteenlopende aard. Soms geeft de dialoog tussen de leden van het koppel het publiek duidelijker zicht op een gebrek van één van beiden (verkeerd taalbegrip als gevolg van

verregaande onnozelheid bijvoorbeeld); in een andere situatie stelt een dialoog tussen de leden van een verdubbelde pool een derde personage in de gelegenheid tot het plaatsen van commentariërende opmerkingen terzijde. In weer andere gevallen is een duidelijke reden voor de introductie van een verdubbeling niet aanwijsbaar. Soms lijkt het wel alsof deze combine ten tonele wordt gevoerd om monologen te vermijden. Voor het rederijkerstoneel is dit evenwel een al te anachronistische gedachtengang: monologen blijken, noch voor het formuleren van de voorgeschiedenis bij de opening van het spel, noch voor het releveren van later uit te voeren plannen, getuige tal van voorbeelden waarin dit plaatsgrijpt, namelijk zeker niet minder 'realistisch' geoordeeld te worden dan dialogen. Voor alle verdubbelingen geldt echter tenslotte wel dat, ondanks het meerdere of mindere verschil in dominantie, onderlinge confrontaties of intriges als structuurkenmerk afwezig zijn.

Als heterogene verdubbelingen komen we nu diverse soorten van koppels tegen: man en vrouw, soms nader getypeerd als waard en waardin of boer en boerin, zijn de meest frequent voorkomende. Verder treffen we meester en knecht, burgemeester en griffier of pape en koster aan. Tot slot treedt menig 'ghevare' of 'ghebuer' als verlengstuk van een ander personage op, veelal, zoals we zullen zien, om (vergelijkbaar met de taak van katalysatoren, doch niet in die functie!) de ontkenning van een confrontatie of een intrige te bespoedigen.

6.3.2.1 Het echtpaar

Hoewel velen het er over eens zijn dat het komische toneel uit Middeleeuwen en Rederijkerstijd ons geen betrouwbare afspiegeling van de dagelijkse werkelijkheid levert³⁶, zien sommigen in de verhouding tussen man en vrouw toch satirische trekken³⁷ of de schets van een 'verkehrte Welt'.³⁸ Naar de werkelijke bedoelingen van schrijvers van spelen waarin de twist tussen twee echtelieden zo'n geliefd thema was, zullen we evenwel slechts kunnen gissen; hoe de toeschouwers, althans de mannelijke leden daarvan, op dergelijke spelen reageerden (zagen ze er een morele les in of beschouwden ze het als puur vermaak?) is wellicht nog moeilijker te achterhalen. Om kennis te verwerven van structuur en personageverhoudingen is het echter niet nodig om de geschilderde relaties maatschappelijk te verklaren. Zouden we al een opmerking in de bedoelde richting willen plaatsen, dan is de constatering dat in een heterogene verdubbeling de man lang niet altijd de rol van onnozele hals speelt, mogelijk reeds veelzeggend genoeg. Zo wordt de waard in *De coopman die vyf pondt groote vercuste* (1B7) voor iedere kus van zijn vrouw nadrukkelijk toestemming gevraagd. Zelf neemt de waardin geen enkel initiatief; zij laat zich gedwee gebruiken in de uitvoering van de list van haar gewiekste echtgenoot. Truyken in *De bervoete bruers* (1H1) beperkt zich tot de rol van volgzaam huisvrouw, door in te stemmen met de wanhoopskreten van haar man ten aanzien van hun armoede. In zekere zin benadrukt het gebruik van clausbreking daarbij weer hun wederzijdse loyaliteit. Als het op het stellen van daden aankomt is het dan ook de man die de hele geschiedenis in gang zet. Lubben in *Ons Lievenheers Minnevaer*

(1OK2) is even onnozel als Minnevaer. Verontwaardigd roept zij uit als zij van hem verneemt dat God de eigenlijke vader van hun kinderen is: "Ick heb by Onsen Lieven Heer niet geslaepen | Om kinderkens te raepen, door eenich onthiet!"³⁹ Bij het onderzoek naar eventuele mogelijkheden tot financiële tegemoetkoming in hun stiefouderschap neemt Minnevaer weer het initiatief.

Haestbedrogen en Vrou Pluyse (1U9) en *De dove bitster* (1OG9) vertegenwoordigen de omgekeerde, in het komische toneel meest gebruikelijke situatie, waarbij de vrouw domineert over haar man. In het gezin van Vrou Pluyse deelt de vrouw de lakens uit. Samen met Ledich Nayere vormt zij een heterogeen koppel.⁴⁰ De man staat bij zijn eerste optreden zelfs zonder enig protest letterlijk zijn broek af aan Vrou Pluyse:

Ghy windt het bedt dan ick: ghy syt myn baer.
Altyt, voorwaer, zyt ghy boven my clouck. (465)

Vrou Pluyse

Wel, soo moet ick antrecken den brouck
Boven u rouck; dat wert bedreven.

Ledich Nayere (hyer gheeft hy een brouck)
Houdt daer, Vrou Pluse, ick sal hem u gheven:
Neempt hem beneven en wilt hem antrecken.
Ick weet wel, het volck sal met my ghecken. (470)
Dan, daer esser meer met dye plaghen ghequelt:
De wyven willen voecht zyn en hebben dat ghelt.
Daer nochtans verselt, de mans moeten voecht wesen. (f10v)

Daarmee wordt een *travestiemotief* geïntroduceerd, dat de ongelijke relatie tussen de beide echtelieden nog eens extra schijnt te benadrukken. Hetzelfde motief treffen we aan in *De dove bitster* (1OG9), een spel met alweer een man in een ondergeschikte rol. Vrolyck Betgen speelt bij de bedriegerij van de vrijers van Aechtgen Schoontooch de rol van haar niet al te snuggere man Lippen Suermont, terwijl Lippen op zijn beurt de functie van dienstmaagd vervult.⁴¹ Stellig was het veel eenvoudiger geweest om Vrolyck Betgen de rol van Aechtgen Schoontooch te laten spelen; het spel vereist een zo ingewikkelde identiteitswisseling immers niet. De uitgevoerde verkleedpartijen lijken vooral symbolisch begrepen te moeten worden. Dit laatste geldt nog in sterkere mate voor de gedaanteverandering van Vrou Pluyse (1U9), waarmee in het verdere verloop van het spel in het geheel niets wordt gedaan.⁴²

Heterogene verdubbelingen worden echter niet zonder reden ten tonele gevoerd. De minder belangrijke helft van het koppel heeft vooral tot taak de informatievoorziening in de richting van het publiek te vergemakkelijken.

Een voor de hand liggende rol voor de niet-dominerende helft van een heterogene verdubbeling is gelegen in het stellen van vragen aan de ander om diens gedachten aan het publiek te openbaren of om zijn foutief handelen aan de oppervlakte te doen komen. Een duidelijk voorbeeld daarvan treffen we aan in *Jan Fynart*

(10M1). Nadat de boer in kwestie met twee verschillende slagers, aan wie hij een en hetzelfde kalf heeft verkocht, is overeengekomen het dier over enkele dagen thuis te zullen brengen, verschijnt zijn vrouw ten tonele die hem tekst en uitleg van zijn dubieuze en riskante praktijken vraagt. Dezelfde handeling wordt herhaald wanneer de boer het kalf bovendien aan een derde slager heeft beloofd. In de rest van het spel ontbreekt echter iedere verdere taak voor de vrouw: zij helpt alleen nog het feest met de burens, waarop het drievoudig verkochte kalf verorberd wordt, te organiseren en wacht haar man, nadat hij zich in Middelburg op listige wijze van de kopers heeft ontdaan, tenslotte thuis op. Een even beperkte functie vervult Deuchdelyck Betrouwen in *De appelboom* (10B9). Blijkbaar is zij niet op de hoogte van hetgeen zich de afgelopen dag op hun boerderij heeft afgespeeld. De gestelde vragen (we zouden de vrouw als een soort van *quaestor* kunnen betitelen) informeren niet alleen haarzelf, maar brengen ook de toeschouwers op de hoogte:

Deuchdelyck Betrouwen
Wadt let u, lieff man?
Goet Ront
Al dat ick doe
Gaet my voorwaerts so Gelucken schrap,
Als in droeffheden. Wadt baetet geclapt? (10)
My dunckt my den moet geheel ontsencken is.
Deuchdelyck Betrouwen
Wacharmen, waerom?
Goet Ront
Om dat ons geyttgen verdroncken is.
Lieff wyff, ick [mach] wel claegen en carmen.
Deuchdelyck Betrouwen
Verdroncken, segdy?
Goet Ront
Jae, lacen, wacharmen, (15)
Sy is verdroncken met onse jonge kalve
In de gracht int velt.⁴³

Na deze openingsscène is de rol van Deuchdelyck Betrouwen evenwel feitelijk uitgespeeld. Het bestraffend toespreken van de boombeklimmers kan immers rustig aan Goet Ront overgelaten worden. De duit die de vrouw daarbij af en toe in het zakje doet, vermag de woorden van Goet Ront nauwelijks kracht bij te zetten. In *Ons Lievenheers Minnevaer* (10K2) wordt het optreden van Lubbeken vooral gerechtvaardigd in haar lange dialoog met Minnevaer, volgend op een gesprek van dit laatste personage met Goed Onderwijs, die hem ervan heeft trachten te overtuigen dat God zelf uiteindelijk verantwoordelijk is voor het wel en wee van zijn kinderen. Door Minnevaer aan Lubbeken, die hem natuurlijk grondig uitvraagt, verslag te laten doen, verkrijgt het publiek zekerheid omtrent diens verkeerd begrijpen van de opmerkingen van Goed Onderwijs. Het verdere verloop van het spel wettigt opnieuw de noodzaak van haar aanwezigheid niet; evenals Goet Ront in *De appel-*

boom (10B9) is Minnevaer immers mans genoeg om kosten en paus zelf te onderwerpen en het komische misverstand voort te zetten. Ook de vrouw van Hans Goetbloet in *De bervoete bruers* (1H1) verlangt te weten hoe haar man zo ineens aan al dat eten is geraakt. Meer dan een ornamentale rol vervult zij in dit spel verder evenwel niet.

Verneem Al trekt uit het gemoedelijk samenzijn, compleet met spijs en drank, van haar als Lichtekoy (10G6) aangeduide nicht en de pape de meest voor de hand liggende conclusie. De erop volgende dialoog tussen dit personage en haar man vervult intussen weer een publieksgerichte informatieve functie, die soortgelijke gesprekken van heterogene verdubbelingen wel vaker hebben en waarvoor de creatie van dat koppel veelal zelfs bedoeld lijkt: de toeschouwers weten nu tenminste zeker hoe zij over Lichtekoy denkt. Samen met de neef van Verneem Al oefent haar man verder hooguit weer een ondersteunende rol uit voor haar kordate optreden.

Eveneens geheel ten behoeve van de informatie van het publiek wordt in *Goosen Taeyaert* (10G3) Baert, de vrouw van ossekoper Loutgen Loose-vos, geïntroduceerd. Haar, en indirect dus de toeschouwers, laat Loutgen weten niet van plan te zijn Goosen voor de geleverde koe te betalen. Baert neemt halverwege het spel het roer van haar man over door de geldeiser eigenhandig buiten de deur te zetten en blijkt daarmee niet uitsluitend als zijn verlengstuk op te treden. Een uitgesproken dominerende partij ontbreekt dus bij dit heterogene koppel.

In *De luystervinck* (10G8) lijkt de rol van de gedomineerde helft van het heterogene koppel opnieuw slechts in één scène functioneel. Vader Bouwen heeft alleen tot taak een gesprek met zijn vrouw aan te knopen, waarbij de luistervinck dan de gelegenheid krijgt tot het maken van scabreuze opmerkingen. Van een echt gesprek tussen beide echtelieden is dan ook geen sprake. Zo wordt een vraag van Bouwen door de Luystervinck aangegrepen voor het plaatsen van een obscene grap, terwijl de vrouw, voor wie deze vraag toch was bedoeld, er niet op reageert. In plaats daarvan vervolgt zij onverstoorde met het verwoorden van haar angst. Daarmee sluiten haar woorden eerder aan bij de claus van de luistervinck dan bij die van haar man:

Vader

Off sy den geest nu oock mach sien?

Luystervinck

Way neen, want sy stopt haer oogen met haer knien

Van grooter vreesen, en spaert haer schoene.

(310)

Moeder

Och, wadt hebben haer sinnen nu al te doenne!

Wat hy toch begeert, sy moetet hem geloven.⁴⁴

In de twee overige scènes waarin de vader present is, oefent hij een functie uit die identiek is aan die van zijn vrouw. Het voortouw wordt echter in beide gevallen door haar genomen.

Voor de aanwezigheid van het heterogene koppel Jan en Lyse, een waard en zijn vrouw, in *De preecker* (1OG1) is een soortgelijke verklaring te geven. De rondtrekkende Dominicaan, die bij hen onderdak heeft verkregen, is namelijk zo onfortuinlijk om een gesprek tussen beiden af te luisteren. Zo hoort hij dat men van plan is een 'preecker' de hals af te steken. Het komische misverstand dat als gevolg hiervan ontstaat, wordt dus vergemakkelijkt dankzij de verdubbeling waarmee we hier in dit spel geconfronteerd worden.

6.3.2.2 Ghebueren en ghevaren

Een bijzondere vorm van het verschijnsel van de heterogene verdubbeling komt tot stand door toevoeging aan een bepaald personage van een 'ghebuer' of een 'ghevarere'. Anders dan de verderop in par. 6.3.2.3 nog te bespreken koppels (pape en koster; kwakzalver en knecht) en eveneens verschillend van echtparen behoort een dergelijk tweetal niet als vanzelfsprekend bij elkaar. Meestal wordt de 'ghebuer' juist om advies gevraagd of biedt hij zijn diensten op het kritieke moment aan een, letterlijk, radeloos personage aan. Soms lijkt diens aanwezigheid echter alleen maar vereist voor het vervullen van een opdracht waartoe degene die zijn hulp inroept op dat moment zelf niet in staat is. Dit zien we bijv. in *Jan Goemoete* (1J1), waar Bate Scornuese haar met pek en veren besmeurde echtgenoot blijkbaar niet alleen kan laten en aan Vrou Gybe moet vragen Mr. Proefal te roepen. Truy Belhorens in de klucht van *Hans Snapop* (1OG11) is evenmin onontbeerlijk, of het zou moeten zijn dat zij bij de afstraffing van Jan Lampsoyr en zijn Schoonne Waerdin voor evenwicht moet zorgen. Tijdens een gevecht van twee tegen twee behoeft dan immers geen der personages werkeloos toe te zien! Elders, in *Een boer en meester Marten* (1OG5) bijvoorbeeld, deinst een vrouw in een vergelijkbare situatie er evenwel niet voor terug om zo'n varkentje alleen te wassen. Het initiatief om met slaan op te houden gaat in het voorlaatst genoemde spel overigens weer van Truy uit, zodat haar aanwezigheid toch niet helemaal zonder enige zin blijft.

In het merendeel van de gevallen ontlenen 'ghebueren' of 'ghevaren' hun bestaansrecht aan het gegeven dat hen om raad wordt gevraagd. Zo zint een door drie mannen begeerde vrouw in Job Gommersz' spel van *De bedrogen minnaars* (1L1) op middelen

Om dees vryerkens die my minden
Quyte te werden op dit termyn. (f4v)

(373)

Nadat de 'cnape' achtereenvolgens een edelman, een student en een burgermanszoon een rendez-vous met zijn meesteres heeft beloofd, bezoekt zij haar oude, in amoureuze listen blijkbaar meer ervaren buurvrouw, die haar inderdaad van waardevolle adviezen voorziet. Ook het optreden van Reynken in in *Moorkensvel* (3H3), juist op het goede moment ten tonele verschijnend, is tot één enkele scène beperkt. De raad die dit personage aan de echtgenoot van een zekere Geesken ver-

strekt, zal effectief blijken te zijn.

Ingrijpender is het optreden van de man met de hoenderkorf in *Playerwater* (2 29) en van de vriend van de rondtrekkende koopman in *De peertscalc* (7 17). In geen van beide spelen wordt echter door enig personage met zoveel woorden advies gevraagd. Werenbracht worden de ogen geopend door de uitleg die de man met de korf hem van de opdracht van zijn vrouw geeft. Op eigen initiatief biedt de man met de korf vervolgens zijn hulp aan om de schuld van Werenbrachts vrouw te bewijzen. Vergeleken met andere 'ghebueren' of 'ghevaren' speelt hij dus een veel actievare rol. Ditzelfde geldt voor de vriend in Cornelis Cruls 'dialogus van dry personagen' *De peertscalc* (7 17). Nadat deze de koopman van een deugdelijk paard heeft voorzien, wordt hij later in het spel nadrukkelijk betrokken bij diens waarneming op de onbetrouwbare paardenhandelaar. Evenals de man met de hoenderkorf in *Playerwater* (2 29) helpt hij dus, anders dan personages die zich beperken tot het verstrekken van raadgevingen, daadwerkelijk bij pogingen van een bedrogene tot revanche.

Slechts in enkele spelen zou men het optreden van de 'ghebuer' vanuit dramatisch oogpunt als functioneel kunnen betitelen. In *Nu noch* (1E3) vertelt een dergelijk persoon zijn kameraad bijv. hoe hij weer meester over zijn vrouw kan worden:

Als ghy thuis compt, een voor al,
Spreect zy van quaet, zo zy ooc zal, (30)
Watse u smyt of wat zy u doet,
Zecht altoos: 'Nu noch'.⁴⁵

Daarmee fungeert hij, zoals zovele verdubbelingen, nog slechts als adviseur. Verder suggereert hij, wanneer de man zijn vrouw met zijn te pas en te onpas uitgekraamde 'Nu noch'⁴⁶ buiten zinnen van radeloosheid heeft gebracht (maar nu dan op verzoek van de vrouw), de Pape in te schakelen. De bezwering van de kennelijk bezetene mist, zoals bekend, echter iedere uitwerking. Tot zover verschilt het optreden van de 'ghebuer' nog niet wezenlijk van dat van collega's in de eerder besproken kluchten. Zijn aanwezigheid verkrijgt daarentegen werkelijk zin doordat een situatie-omkering⁴⁷ mogelijk wordt nadat de vrouw diens gesprek met haar man heeft afgeluisterd. In één en dezelfde persoon zijn dus als het ware drie verschillende functies samengeballd: de man adviseert niet alleen het *sujet*, maar ook het *objet*. In het laatste geval doet hij dat alleen in schijn. Bovendien is hij er de oorzaak van dat de hoofdpersoon tenslotte toch weer het onderspit moet delven en fungeert hij dus onbewust als katalysator.

Personages die als 'ghebuer' of 'ghevare' betiteld worden, doen niet per definitie tijdens het hele spel dienst als heterogene verdubbeling. De meest opvallende ontwikkeling maakt wel de Ghevare in Cornelis Everaerts *Wesen* (1B3) door. De vrouw in kwestie laat, zoals we reeds eerder zagen, wanneer het erop aankomt, haar vriendin namelijk in de steek. Maar ook het omgekeerde komt voor (strikt genomen is in dit geval evenwel niet van een 'ghebuer' sprake): Jan Fynart toont in het naar hem genoemde spel weinig waardering voor de wijze waarop zijn advo-

caat hem behulpzaam was voor de rechter. Uiteindelijk bedriegt de loze boer hem op even doortrapte manier als zij samen daarvóór de drie slagers beetnamen.

6.3.2.3 Overige heterogene koppels

Was een expliciete reden voor het optreden van een echtpaar als heterogeen koppel niet altijd even gemakkelijk aan te geven, voor sommige andere verdubbelingen geldt dit wellicht in nog grotere mate. Zo voegt het gesprek van Vrou Permants met haar 'maerte' Josyntken in *Tielebuys* (10G14) niets toe aan hetgeen wij als publiek reeds wisten. Waarom treedt dit personage dan op? Stellig is de aanwezigheid van het meisje alleen nodig voor de verplaatsing van een draagbaar met daarop Tielebuys in een zak. Misschien heeft de auteur van het spel Josyntken juist daarom in een eerdere scène al even laten optreden; het publiek is later dan tenminste niet verrast over haar verschijnen. In het esbattement van *De preecker* (10G1) lijkt de rol van de koster niet te verschillen van die van de 'prochiaen'. Wanneer zij oog in oog met een van de duivel bezeten varken staan beven beiden immers even hard. Vergeleken met zelfstandig opererende duiveluitdrijvers lijkt de gebruikelijke, tweeledige komische functie van het belezen van een kalf of een varken en het spreken in potjeslatijn in dit spel echter over twee personages verdeeld, waarmee dan een mogelijke reden voor het optreden van dit koppel aangewezen is:

Prochiaen, compt uyt met de coster
Johannes, ruympt oock die stadt.

Coster
Domino, ego non habat het wywaters vadt
Et lybrorum, wadt heb ick haers ontset?

Prochiaen
Johannes, brengt oock die vane met.
Ick sal lesen, heft ghy op den sanck.

(255)

Coster
Mysere a ha, mysere a ha,
Als presen mesen mesen.⁴⁸

Minder evident is de noodzaak tot aanwezigheid voor een heterogene verdubbeling in een drietal spelen met herbergscènes. In *Schoorsteenvagher ende schoenlapper* (1J6) lijkt het wel alsof de opdracht voor het 'jonckwyff' vooral bestaat in het aantonen van de onbetrouwbaarheid van de waardin. Deze geeft zelf reeds te kennen: "tsavonts schryve ic voor elcken bierbeecker al vaenen" (vs 23-24), terwijl de dienstmaagd daar nog aan toevoegt: "Ghi hadt zoo lief vier vaenen ontscreven als drie gegheven" (vs 26-27). Doordat slechts 95 verzen van de tekst bewaard zijn gebleven, is omtrent de positie van het meisje evenwel niet veel zekerheid te verschaffen. In *Een crysman die eens buermans paert steelt* (1J3) fungeert een soortgelijk personage aanvankelijk als verlengstuk van de waard. Later blijkt zij evenwel de, weliswaar bijkomstige, confrontatie tussen waard en waardin in gang te zetten,

doordat zij haar meesteres de diefstal van het paard meldt. De aanwezigheid van Maeyken in *Een boer die in een calfsvel benaeyt was* (4 36) maakt het de waardin Lyntjen een stuk gemakkelijker om de toeschouwers snel op de hoogte te brengen van het feit dat zij op het amoureuze oorlogspad is. Door Maeyken tekst en uitleg te laten geven van haar bedoelingen lijkt de introductie van dit personage weer in dienst te staan van het informeren van het publiek; monologen schijnen daarbij, om welke reden dan ook, vermeden te moeten worden. In contactscènes met boer Jaep en Gys Willemen bestaat haar taak slechts in het aanslepen van bier en het af en toe in ontvangst nemen van een zoen.⁴⁹ *De schuyfman* (1OG16) bevat zowel een 'Dochter' als een 'Sone vant Lyckhuys'. Hoewel tussen beiden een zekere tegenstelling op te merken is (de dochter is bedroefd over de dood van haar moeder, terwijl de zoon daarin berust en zelfs opgelucht is) en het vooral de dochter is die contacten met andere personages legt, ontbreekt opnieuw iedere noodzaak tot aanwezigheid van een verdubbeling.

Een publieksgerichte explicatieve functie lijkt weggelegd voor Hansken in Cornelis Cruls *Peeriscalc* (7 17): met behulp van slechts een paar woorden weet hij de eigen loosheid en die van zijn meester te schetsen. In andere scènes treedt hij daarentegen welhaast als plaatsvervanger van de paardenkoopman op; slechts een enkele keer vervult hij een aparte functie door toeschouwers in terzijdes toe te spreken. De auteur van het spel is er, door in plaats van één personage een heterogene verdubbeling op te laten treden, o.i. evenwel niet in geslaagd om het aantal personen in de bron van het spel (Erasmus' colloquium *Hippoplanus*⁵⁰) op dramatisch acceptabele wijze uit te breiden. Met de invoering van een knecht als vierde personage heeft Crul met andere woorden weliswaar duidelijk gebruik gemaakt van een technisch hulpmiddel, hij heeft het uitgangspunt van Erasmus' dialoog niet op functionele wijze weten te aemuleren. De enige scène waarin Hansken niet als verlengstuk van de meester optreedt bevat slechts reminiscenties aan de wijze van optreden van dronkaards in dramatische monologen.⁵¹

Evenals de koster in het esbattement van *De preecker* (1OG1) eigent Naurneck zich in *Jan Goemoete* (1J1) een deel van de taak van zijn baas, kwakzalver Meester Proefal, toe. Deze activiteit is evenwel slechts van korte duur; zodra Jan in hun nabijheid verschijnt neemt de meester het roer uiteraard weer in eigen hand. In het vervolg van het spel bestaat Naurnecks taak verder voornamelijk in het adviseren en ondersteunen van zijn broodheer. Wel stelt diens aanwezigheid de auteur in staat om met behulp van korte dialoogjes de bedriegerij van de kwakzalver duidelijker naar voren te laten komen:

Naurneck

Meester Proefal, verblyt in dese buchte!

(225)

Tzyn al nobelen, ducaten, realen.

Meester Proefal

Dat is goet, ic zal hem met trompen betaelen.

Het is wel u gelieven, en ist niet quant?

Jan Goemoete

Jaet in trouwen, meestere.⁵²

Burgemeester en griffier vormen in Everaerts esbattement van *De coopman die vyf pondt groote vercuste* (1B7) tot slot eveneens een heterogeen koppel. Tijdens de lange scène waarin de koopman uiteindelijk zijn hele vordering op de waard met kussen van diens vrouw laat uitbetalen, is dit evenwel nog niet zo opvallend. De heren van de wet fungeren daarbij immers niet alleen als getuigen, maar helpen, door verschillende activiteiten, het geheel zelfs min of meer op gang, zonder daarbij evenwel als katalysator te fungeren. Zo leidt de wens van de burgemeester om 'dassyssen te weerrene' (vs 223), oftewel om uit de greep van de rechtbank te blijven, tot de uiteindelijk volledige voldoening van de schuld. Slechts op die voorwaarde mag namelijk wijnkoop gesloten worden: de waard draait als verkoper op voor de kosten van het gelag. Burgemeester en griffier kunnen zodoende vrij drinken. Laatstgenoemde oefent een minder uitgesproken functie uit. Natuurlijk heeft hij vooral tot taak de transactie schriftelijk vast te leggen. Gekscherend stelt hij als formulering voor: "Dat et es van cussene. ¶ Sallic zo schryven?" (vs 285-286). Pas bij hun vertrek manifesteert dit tweetal zich als heterogeen *iudex*-koppel, hetgeen o.a. tot uitdrukking komt in clausbreking. We kunnen ons zelfs niet geheel aan de indruk onttrekken dat er achter hun woorden enige trekken van vagantendom schuil gaat. Daarmee benadert hun optreden zelfs dat van homogene paren:

Non forche, wy vaechden ommers ons muulken
Andt scoon laken by huerlieder brauwen! (320)

Burchmeester

Thavent was hy vul glorie

Greffier

Moorghen wort hy vul rauwen.

Inwendich beknauwen sal hy houden te deele.

Burchmeester

Thavent wasser milttheyt

Greffier

Moorghen worter beele.

Dies ic hem zeele met spytheyt verstooren.⁵³

6.3.3 Identieke typen

Een van de meest typerende vormkenmerken van het sprookje is het zgn. *drieslag-principe*: een geschiedenis verkrijgt een driedelige structuur doordat verhaald wordt hoe drie broers na elkaar erop uit trekken om een gevaarlijke opdracht te vervullen of hoe een held achtereenvolgens drie monsters moet verslaan om tenslotte met een mooie prinses te kunnen trouwen. Max Lüthi besteedt bij de behandeling van structuuraspecten van het sprookje in zijn inleidende studie *Märchen* uitgebreid aandacht aan dit procédé.⁵⁴

Zonder enige relatie tussen het sprookje en het pre-Renaissancistische komische toneel te willen suggereren⁵⁵, kunnen we het bedoelde drieslagprincipe ook in enkele door ons onderzochte teksten aanwijzen. Het doet zich in het toneel met name

voor in die gevallen waarin van een asynchrone verdubbeling van personagefuncties in de vorm van identieke typen gesproken kan worden: een vrouw wordt bemind door drie vrijers, een kalf aan drie verschillende slagers verkocht, etc. Naast het zestal spelen dat aan deze ideale vorm van het drieslagprincipe beantwoordt, kennen we enkele teksten waarin de optredende identieke typen onderling vrij grote afwijkingen in karaktertrekken vertonen of waarin een ander aantal van dergelijke personages voorkomt. Een zekere nadruk op de laatste fase van de opvolgende gebeurtenissen – een “Dreizahl mit Achtergewicht” wordt door Axel Olrik zelfs als belangrijkste kenmerk van de volkspoëzie in zijn totaliteit aangemerkt⁵⁶ – ligt daarbij voor de hand.

Aan de spelen waarin een drieslag bij identieke typen opgemerkt kan worden hoeven we niet veel aandacht meer te besteden, aangezien alle reeds toereikend zijn besproken.

Philips, Faes en Cornelis kopen onafhankelijk van elkaar een kalf (hetzelfde kalf!) van boer Jan Fynart (IOM1). Alle drie vragen ze de boer het dier op een afgesproken tijdstip bij hen thuis te willen bezorgen. Uiteraard komt Jan zijn verplichtingen niet na, slacht het kalf eigenhandig en doet er zich, samen met kennissen en vrienden, aan te goed. Na een metascènegrens, die een hiaat van enkele dagen moet symboliseren, verschijnen de drie slagers weer in dezelfde volgorde ten tonele. Elkaars relaas aanhorend, komen zij er allengs achter dat de boer hen stuk voor stuk een lelijke poets heeft gebakken. Wanneer Jan even later in de stad gesignaleerd wordt, komen zij gezamenlijk in het geweer. Feitelijk vervalt voor twee van hen echter de noodzaak present te zijn bij het verdere verloop van de nu volgende gebeurtenissen. Namens de anderen doet Philips immers voortaan het woord; Faes en Cornelis zijn er alleen nog om, letterlijk, “den hoop te vermeer[dere]” (f11r).

Het optreden van de ‘lantvryers’ Faes Blincktant, Bouwen Schuerbier en Heyn Leechderm in *De dove bitster* (IOG9) vertoont een zekere symmetrie, die het drieslagprincipe speciaal accentueert. Elk van deze minnaars van Aechtgen Schoontooch voert namelijk een gesprek met zijn geliefde (niet wetend dat hij met een verklede Lippen Suermont van doen heeft), op de nadering van haar ‘werkgever’ gevolgd door een vlucht in paniek naar een schuilplaats. De een verbergt zich in een builkist, de ander in een tobbe met loog, de derde in de schouw. Lang houden ze het echter niet vol: meel, loog en rook doen hun ogen hevig tranen. Goed en wel buiten lopen ze Aechtgen in de armen. Wanneer deze hen verzekert de hele dag niet thuis geweest te zijn komen zij er achter flink voor de mal gehouden te zijn. Bovendien weet elk van hen dat hij in het vervolg met twee geduchte concurrenten rekening moet houden!

Job Gommersz’ *Bedrogen minnaars* (1L1) bevat de dubbele hoeveelheid van het aantal personages dat wij aantreffen in het anonieme spel van *Drie minners* (1F4). De auteur van deze laatste klucht beperkt zich dan ook tot de kern van de geschiedenis, terwijl Gommersz het nodig achtte de begeerde vrouw vergezeld te doen gaan van een ‘cnape’ en een ‘ghebuer’. Bovendien voegde hij aan het eind nog een tafereel toe van een zot met zijn marot, in gesprek met een personage Subtyl Bedy-

eden. De twee spelen verschillen, zoals reeds eerder is betoogd, bovendien van elkaar in de wijze waarop de uiteindelijke confrontatie van de drie verklede vrijers is uitgewerkt.⁵⁷

Strikt genomen treffen we het drieslagprincipe ook aan in Everaerts esbattement van *De visscher* (1B20). Aangezien de rol van de zonen van het vissersechtpaar hier tot het uiterste is beperkt, heeft deze tekst echter meer het karakter van een dialoog dan van een spel met vijf personages. Kort na de lekebiecht tijdens noodweer op zee en nadat het echtpaar de oever veilig en wel heeft weten te bereiken, worden man en vrouw thuis door de drie kinderen begroet. Hun optreden dient natuurlijk uitsluitend ter illustratie van de verschillende houding van de man ten opzichte van zijn eigen zoon enerzijds en tegenover die van de uit onwettige relaties geboren kinderen van zijn vrouw anderzijds:

Den eersten zuene

Wellecomme vaer.

Man

Godt loontge, zuene.

Hu aanzien my therte in roere brynght

Puer van blyscepe.

Den tweesten zuene

Goeden dach, vaere.

Man

Wech, ghy hoerekynt!

By hu zoud ic druck raepen licht.

Den derden zuene

Dach vaer.

Man

Hefge, ghy paepenwicht!

(190)

Van hu zo steict me puer de walghe.⁵⁸

In het spel van *De vloyvanger* (1OG4) verraden de Patrysvanger, de Byman en de Quackelaer opnieuw een drieslagprincipe. Het verschil in functie van deze personages is evenwel aanzienlijk groter dan in de vijf hiervóór besproken spelen.⁵⁹ Zo ontbreekt, in tegenstelling tot het merendeel van de eerder behandelde identieke typen een scène waarin zij (bijv. als slachtoffer van iemands list) met elkaar in contact treden. Toch blijkt ook dit trio aan de hoofdkenmerken van de hier bedoelde soort van personages te beantwoorden: hun aantal kan immers naar believen worden gevarieerd; bovendien zijn zij in principe uitwisselbaar, maar treden niettemin zelfstandig op.

Resteren enkele spelen waarin identieke typen optreden zonder dat daarbij het drieslagprincipe wordt aangewend. Zo hebben we in het esbattement van *De appelboom* (1OB9) met een aantal van maar liefst vijf personages te maken die als zodanig gekenschetst kunnen worden.⁶⁰ Twee daarvan, het verliefde paartje Ongereet Leven en Jonge Lustige, treden tegelijkertijd als heteroogeen koppel op. Evenals in *De bedrogen minnaars* (1L1), in *De dove bitster* (1OG9) en in *Jan Fynart* (1OM1)

heeft de wijze waarop de identieke typen in kwestie er voor het eerst het toneel betreden veel weg van een mechanische herhaling. Donversaedige, een marskramer, begint met een monoloog waarin hij watertandend de appelboom beklimt. Al gauw wordt hij betrapt door eigenaar Goet Ront, die, een hem door God verleende gave te baat nemend, het de dief als straf onmogelijk maakt de boom weer te verlaten. Zo vergaat het ook Ongereet Leven en Jonge Lustige. Anders verloopt de geschiedenis met het volgende slachtoffer, 'De Doot'. Goet Ront maakt diens aanwezigheid snel heel wat minder bedreigend door, bij wijze van laatste gunst, te vragen of deze (uiteraard met het doel ook hem erin vast te nagelen) voor hem een appel uit de boom wil plukken. Tot slot ligt de komst van het laatste 'identieke' personage, de duivel, in de lijn der verwachtingen: doordat de dood in de boom gevangen zit, sterft er op aarde niemand meer en moet de hel het zonder nieuwe klanten stellen.

6.4 De verhouding tussen personages en structuur

Bij onze bespreking van komisch rederijkerstoneel zonder intrige is in de eerste plaats onderscheid gemaakt tussen dramatische monologen en polylogen. Als reden daarvoor werd gewezen op de principiële verschillen tussen beide groepen ten aanzien van de ter beschikking staande mogelijkheden om een toneelpersonage gestalte te geven. Maar ook binnen de categorie der polylogen werden grenzen getrokken tussen spelen met twee en drie personages. In elk van de aldus afgebakende groepen bleken vervolgens bepaalde compositiekenmerken te domineren.

Het komische rederijkersdrama zonder intrige is niet de enige vorm van toneel waarbij tussen het aantal optredende personages en zijn compositie een zekere relatie aanwijsbaar is. Vooral met betrekking tot Engels en Frans toneel zijn door verschillende onderzoekers in het verleden namelijk al wel vaker opmerkingen over dergelijke verhoudingen gemaakt. Sprekend over *interludes* noteert Chambers (1903) bijv. dat het aantal optredende personages noodgedwongen beperkt moest blijven. Immers, deze spelen werden vooral door rondtrekkende (beroeps)toneelgezelschappen en door acteurs in loondienst van de hoge adel opgevoerd. Zo had Henry VII vier "*lusores regis, alias, in lingua Anglicana, les pleyars of the Kyngs enterluds*" (II, blz. 187) in loondienst, die jaarlijks vijf marken verdienden en voor ieder spel een aparte beloning. Hendrik VIII verdubbelde het aantal hofacteurs.⁶¹ De beperkt beschikbare mankracht dwong de schrijvers van *interludes* natuurlijk tot vervaardiging van teksten die aan deze situatie konden beantwoorden. Dit alles miste zijn uitwerking op de structuur van de spelen volgens Chambers uiteraard niet. Op het vasteland van Europa heersten andere verhoudingen. Ofschoon ook in Frankrijk de hoge adel eigen acteurs betaalde voor de opvoering van toneelspelen⁶², werd die taak doorgaans toch door de *confréries*, de *pays* en de *sociétés joyeuses* vervuld. In de Nederlanden ontstaan professionele toneelgezelschappen eerst met de zgn. 'camerspeelders' en in de vroege 17e eeuw met de Leid-

se groep komedianten rond de figuur van Willem Bartolsz. Ruyter.⁶³ Waar amateurs zich op de planken begeven, bestaat er natuurlijk geen probleem van een beperkte hoeveelheid beschikbare spelers. Toch houden geringe aantallen optredende personages ook dan consequenties in voor de structuur van de opgevoerde spelen. Met name Schoell en Lewicka⁶⁴ hebben zich van tijd tot tijd in die zin uitgelaten. Geen van beiden expliciteert in dit verband echter nauwkeurig wat hij of zij nu precies onder 'structuur' verstaat. Aangezien wij met een vrij strak omlijnde, aan het analysemodel van Rey-Flaud ontleende definitie van dit begrip werken, zijn hun opmerkingen voor ons eigen onderzoek helaas weinig bruikbaar.

Voorafgaand aan meer gedetailleerde aantekeningen bij de verhouding tussen het aantal optredende personages en de structuur van een rederijersklucht kunnen we in ieder geval onomstotelijk vaststellen dat de *omvang* van de komische rederijersspelen toeneemt al naar gelang er meer rollen zijn. Deze conclusie is gemakkelijk af te leiden uit onderstaand schema. Hierin zijn uiteraard alleen die teksten verwerkt welke volledig zijn bewaard gebleven of waarvan het oorspronkelijke aantal versregels door afschrijver of auteur is vermeld. In onze tellingen zijn niet alleen kluchten opgenomen, maar ook komische rederijersspelen zonder intrige. Zo we al een scheidslijn tussen deze twee groepen zouden willen trekken, dan lijkt de klucht *gemiddeld* veel beter dan polylogen zonder intrige aan de eis te beantwoorden die in de uitnodigingskaarten voor landjuwelen ten aanzien van de hoeveelheid regels in het esbattement geformuleerd worden tussen vier- en vijfhonderd.⁶⁵ Nominaal vallen evenwel slechts 27 kluchten binnen deze grenzen.⁶⁶

<i>Aantal personages</i>	1	2	3	4	5	≥ 6	Totaal
<i>Aantal spelen</i>	19	24	14	21	18	14	110
<i>Kleinste omvang</i>	69	30	111	199	349	404	30
<i>Repertorium-nr</i>	10I15	1Z4	0A6	0A2	10G11	10B9	1Z4
<i>Grootste omvang</i>	284	415	638	663	770	788	788
<i>Repertorium-nr</i>	3X1	2 09	1D2	7 17	10A10	1U9	1U9
<i>Gemiddelde</i>	163,5	234	333	373	487	576	346

Opmerkelijk is tot slot dat Nederlandse dramatische monologen in doorsnee beter aan de voorschriften beantwoorden die Gratien du Pont in zijn *Art et science de rhétorique métrifiée* (1539) aan de omvang van de *monologue dramatique* stelt dan het materiaal waarop deze eis van toepassing zou moeten zijn.⁶⁷ Freeman tekent

bij de gemiddelde lengte van de desbetreffende spelen in Frankrijk aan, dat deze groter is dan in de eigentijdse theorie voorgeschreven werd.⁶⁸

Bezien we nu dan globaal de relaties tussen het aantal personages en de structuur van de rederijersklucht. Opmaat en naslag betekenen haast per definitie een uitbreiding van de structuur. Waar deze ontwikkelingen het gevolg zijn van een poolsplitsing van een heteroogeen koppel kunnen we zelfs stellen dat de structuur een uitbreiding ondergaat als gevolg van de toevoeging van één rol aan het bestand van optredende personages. De eerste sequentie van *De preecker* (1OG1) en de laatste van *Jan Fynart* (1OM1) zijn daarvan duidelijke voorbeelden. Katalysatoren en *iudices* vervullen een vergelijkbare functie. Vooral wanneer zij alleen in een opmaat (zoals in *De dryakelprouwer* (1B13)), resp. in de laatste sequentie (zoals in *Crimpert Oom* (1P9)) ten tonele gevoerd worden, impliceert hun aanwezigheid een extra ontwikkeling. Hun optreden gaat evenwel niet zonder meer gepaard met een uitbreiding van de structuur. Zeker wanneer zij eerder in het spel al partij in een meningsverschil waren, zijn het niet hun bemiddelingspogingen in de laatste sequentie die verantwoordelijk zijn voor de totstandkoming van die ontwikkeling. Zo fungeren Mr. Proefal en zijn knecht Naurneck in de tweede sequentie van *Jan Goemoete* (1J1) als *objet/agent*-koppel en trachten ze in de slotsequentie de strijd tussen het titelpersonage en zijn vrouw Bate Scornuese te beslechten. Het mislukken van deze interventie lijkt symbolisch voor de geringe invloed van dit *iudex*-koppel op de afloop van deze laatste ontwikkeling. Omgekeerd laat het esbattement van *De preecker* (1OG1) zien (over dit spel hadden we het zoëven reeds in verband met de potentieel-expansieve uitwerking van verdubbelingen op de structuur), dat toevoeging van een *iudex* na de verdrijving van het aanvankelijke *objet* de plaats van deze laatste kan innemen en zo tot een nieuwe sequentie aanleiding kan geven. Mede om hun schrik af te reageren, delen Prochiaen en Coster een paar fikse klappen uit aan Jan en zijn vrouw, wanneer deze weigeren hun kleren van de opgespatte mest te zuiveren. De auteur van deze klucht is zodoende in staat gebleken de centrale, tweede sequentie naar twee kanten toe te amplificeren: door middel van een opmaat tussen de verdubbelde leden van de *sujet*-pool en door toevoeging van een *iudex*-koppel. In gecomprimeerde vorm:

$$\times . P(\alpha \neq \beta) . \emptyset . // Q(\alpha \beta \rightarrow \kappa \lambda - \omega) . = . / P c - (\alpha \beta - \kappa \lambda) . \wedge .$$

Toevoeging van katalysatoren en *iudices* en de verdubbeling van polen hoeft overigens niet steeds tot extra sequenties te leiden. Weliswaar wordt de structuur in dat geval strikt genomen dan ook niet gecompliceerder, maar anderzijds dreigen sequenties als gevolg daarvan (met name bij verdubbelingen) wel tot grotere proporties uit te dijen. Het opmerkelijkste voorbeeld hiervan is wel *Haestbedrogen en Vrou Pluyse* (1U9), waar we drie heterogene koppels en een homogeen paar aantreffen. Slechts één sequentie dankt zijn bestaan aan een verdubbeling, te weten die waarin Groot Achterdencken haar man Haestbedrogen aanspreekt over de koop van een wambuis. In de drie laatste sequenties van het spel hebben we met enkele

tamelijk uitgebreide polen te maken. Dergelijke, relatief ingewikkeld samengestelde polen kunnen gemakkelijk aanleiding geven tot aparte scènes van bijeenhorende koppels c.q. paren, zonder dat daarin nieuwe ontwikkelingen geëntameerd worden. Per slot van rekening moet elk van de leden van zo'n gecompliceerde pool toch min of meer aan zijn trekken komen. Zo ontwaren we, na de eerste sequentie waarin de titelpersonages de kiem hebben gelegd voor de verdere verwickelingen in het spel, in elk van de volgende sequenties één scène tegen waarin een verdubbeling het publiek in de gelegenheid stelt om nader met hen kennis te maken. In de tweede sequentie zijn dat, zoals we reeds zagen, Haestbedrogen en Groot Achterdencken (vs 92-126), in de derde Lichtvoet en Leckervanck (vs 134-157), in de vierde Dickenbuyck en Soetenmont (vs 433-453) en in de vijfde Vrou Pluysse en Ledich Nayerere (vs 454-487). Dat deze scènes niet altijd even noodzakelijk zijn voor het eigenlijke verloop van de handeling bewijst wel het amoureuze tafereeltje van het herbergiers-echtpaar. De eerste woorden van de waardin zijn nog gericht tot de vertrekkende Haestbedrogen en Groot Achterdencken:

Syet, dat ghy beyde soo wel ghaet maken
Als ick doen met mynder lyefver man,
Dye ick eens kussen moet by syn mondeken an:
Hy sal myn rondelen dan best stofferen. (440)

Dickenbuyck

Es dat u begheren?
Ghaen wy solacieren hie binnen, syet
En spreken daer van der minnen yet
My vruecht sal dinnen nyet, als ick u oock sal een soenen gheven.

*hyer kust hy
syn wyf*

Soetenmont

Dat es myn leven! (445)
Helpe, hoe wel dat dat smaect;
Waren wy tsamen te bedde gheraect,
Moedernaect, sonder anders ghaen.

Dickenbuyck

Dan soude ick u in myn armkens ontfanen.
Ghaen wy, lyefve graen en lyste vrouwe; (450)
Ick macher hondert in therte houwe,
Als ick u anschouwe; ghy syt de lyste fyn
Dye boven allen [...] in herte zyn. (f10r)

Tot slot kunnen we opmerken, dat de structuur van een klucht uitgebreid kan worden door inlassing van scènes waarin personages optreden op een wijze zoals die in polylogen zonder intrige voorkomt. Meestal staan deze handelingen los van de feitelijke ontwikkelingen in het spel. Zo bijv. de dronkemans-scène van Hansken in *De peertsalc* (7 17), de simultaanscène in *'t Calf van wondere* (1J2), de parallelclausen in *Een schoenlapper met zyn wyf* (1N4) en de 'toegift' in *De bedrogen minnaars* (1L1). Dat bepaalde passages waarin compositiekenmerken domineren soms wel degelijk in verband gebracht moeten worden met structuur en organisatie van de desbetreffende spelen, bewijzen *De dryakelprouwer* (1B13) en *Het ver-*

ijdelde huwelijk (1F3). De informatie die de Knecht in het eerste spel tijdens een af-luisterscène verkrijgt, leidt tot een onverwachte wending; in het tweede krijgt Roel op een vergelijkbare wijze de gelegenheid wraak te nemen op zijn moeder. Als zo-danig brengen de scènes in kwestie evenwel nog geen ontwikkelingen teweeg; wel zorgen zij er voor dat deze zich na afloop ervan kunnen voltrekken.

Iudices, katalysatoren, poolverdubbelingen en passages waarin personages zich in hun onderlinge verhoudingen van compositiekenmerken bedienen, laten in de genoemde volgorde dus zien (onder voorbehoud, dat dit niet zonder uitzondering geschiedt), dat de wijze waarop personages zich tot elkaar verhouden inderdaad van invloed kan zijn op de structuur van rederijerskluchten.

6.5 Noten

1. Distel 1891, blz. 356-357. Dezelfde avond werd blijkbaar ook nog een tweede klucht gespeeld. Ook daarvan geeft Kram een uitgebreide samenvatting. Een vrouw die voor-geeft zwanger te zijn, zendt haar echtgenoot weg om oesters voor haar te halen. Zo heeft zij alle gelegenheid om haar minnaar te ontvangen. De man komt evenwel plot-seling weer thuis: hij had vergeten een zak mee te nemen. Inderhaast geeft zij hem de broek van haar minnaar (Johannes) mee. Haar vergissing te laat beseffend, vraagt zij ten einde raad advies aan een vriendin; deze belooft haar te zullen helpen. Wanneer de man terugkeert van zijn reis, ontmoet hij haar als eerste. Natuurlijk vaart hij in alle denkbare toonaarden uit over de onbetrouwbaarheid van zijn vrouw. De vriendin be-zweert hem evenwel dat alle vrouwen tegenwoordig broeken dragen en toont hem de hare. Ze accepteert vervolgens zijn excuses en draagt hem tot slot op een zak te kopen om daarna opnieuw een portie oesters te halen: "Des [...] lachten nicht allein die manspersonen, sondern auch weiber und junckhfrauen, derer ein grosse anzahl und gewisslich nicht die geringsten alda waren und disem spyl zuesahen" (blz. 359).
2. De Velthoender, de Byman en de Quackelaer zijn in *De vloyvanger* (1OG4) minder ge-makkelijk als *iudices* herkenbaar. Hoewel twee van hen onbetrouwbaar zijn, be-werkstelligen zij samen niettemin een oplossing in de gedurende het gehele spel aanwe-zige confrontatie tussen Bottecroes en Blinde Baet. In *Een boer en meester Marten* (1OG5) valt een confrontatie tussen de in de titel bedoelde landman en zijn vrouw door de onnozele vergevingsgezindheid van Dander Boer uit in het voordeel van de eerste.
3. Van Eeghem 1937, blz. 22-23.
4. Cuvelier (1912) beantwoordt de vraag of het woord 'bietebauw' is afgeleid van een ze-kere, op 21 februari 1533 in Brussel aan de galg gebrachte, 'Frans Bietebauw' ontken-nend. Waarschijnlijk was de persoon in kwestie deze bijnaam al eerder toegevoegd, hetgeen een oudere ontstaansdatum van het woord zelf doet vermoeden. Cuvelier kent in de eerste helft van de 16e eeuw evenwel geen andere vindplaatsen.
5. In *Jan Goemoete* (1J1) verkleedt kwakzalver Mr. Proefal zich als priester om onopge-merkt getuige te kunnen zijn van de uitwerking van zijn eerdere bedriegerij. De auteur van het spel lijkt evenwel te vergeten dat de man zichzelf vermomd heeft, wanneer hij Vrou Gybe daarop de hulp laat inroepen van de kwakzalver. In die hoedanigheid vangt Mr. Proefal aan met de bezwering van de 'verjongde' Jan Goemoete, maar deze maakt

zich onmiddellijk als Bate's echtgenoot bekend. In de confrontatie die daarop tussen man en vrouw ontstaat, probeert de Meester verzoenend op te treden, maar uiteindelijk krijgt Jan toch met natte lakens om de oren.

6. De Jong 1934, blz. 112.
7. De sequentie waarin een Burchmeester en een Greffier in Everaerts esbattement van *De coopman die vyf pondt groote vercuste* (1B7) geïntroduceerd worden (in hoofdstuk 5 als 'opmaat' betiteld) staat daarentegen volledig los van de ontwikkeling waarin de genoemde personages uitspraak doen in de gerezen confrontatie.
8. De Beeltsnyder oefent aan het eind van de naar hem genoemde klucht (1OK5) eveneens de taak van scheidsrechter uit. Welke rol hij eerder in het spel vervulde is niet duidelijk; in het eerste overgeleverde fragment beklaagt hij zich met Plagger over de slechte tijden.
9. Of Luerifers (1J8) door de influisteringen van Ruytet Uyt eveneens tot deze groep gerekend mag worden is twijfelachtig, aangezien slechts een fragment van het spel is bewaardgebleven. Omdat het personage in kwestie na de tweede sequentie opnieuw in contact treedt met de titelfiguur (kort nadat dit geschiedt, breekt het spel evenwel af), is de kans groot dat dit niet het geval zal zijn geweest.
10. Evenals Suster Griet fungeert Neeltgen in dit spel als katalysator. De non moet weliswaar met name als aanleiding tot de moeilijkheden voor Broer Jan beschouwd worden, vanwege het feit dat beide vrouwen (zij het onafhankelijk van elkaar) de rol van katalysator vervullen, hebben we hen in de structuurformule van de symbolen \times en λ voorzien.
11. Pleij 1971-1972, blz. 314. Zie ook: Pleij 1979, blz. 226.
12. Vergeleken met hetgeen Enklaar ten aanzien van bargoens taalgebruik in dit spel mededeelde, voegt De Vooys (1930) slechts weinig nieuws toe.
13. Een summiere verwijzing naar boeventaal in deze klucht reeds bij De Vooys (1936, blz. 218).
14. De Meyere 1914, blz. 5-70. Een waardevolle aanvulling op deze uitgave is Hallema 1925.
15. Het *MNWb* (deel VI, kol. 1646) stelt 'rothier' op één lijn met 'ribaut' (deugniet, vagebond) en verwijst verder naar het Duitse 'rottieren' en 'rottierer' (oproermaker, rad-draaier).
16. Stoett 1932, blz. 55. *Der Fielen, Rabauwen oft der Schalcken Vocabulaer* waarschuwt voor pseudo-zeeschuimers die zich op de wijze van dit tweetal personages gedragen. Vgl. De Meyere 1914, blz. 55.
17. De 'neckere' en de gendarme in 't *Wyf, de neckere en de gendarme* (2 32) worden door een man, op zoek naar twee keukenknechten, eveneens als 'ruters' omschreven. Iedere verdere overeenkomst met rabauwen is hun echter vreemd. De diverse betekenissen van "Ruyters in het Antwerps Liedboek", waaronder 'vrijbuiters, landloper, straatrovers' is besproken door Jos Houtsma in: *NTg*: 74 (1981), blz. 48-52.
18. Vgl. De Meyere 1914, blz. 21 en 13.
19. *Der Fielen, Rabauwen oft der Schalcken Vocabulaer* omschrijft 'vagieren' als "bede-leers oft aventuriers, die voor haer nemen hoe dat sy uut vrou venus berch comen ende die swarte conste connen" (De Meyere 1914, blz. 27).
20. Hans Snapop, titelpersonage in een spel (1OG11) uit de collectie van *Trou moet blycken*, wordt weliswaar als 'leechganger' getypeerd, maar niets wijst erop, in de laatste plaats wel zijn solitair optreden, dat we hier met een rabauw te maken hebben.
21. Meijling 1946, blz. 111.

22. De opvallende overeenkomsten in optreden tussen rabauwen en sinnekens hebben ons tot overname van de door Hummelen voor dat van de sinnekens ontworpen begrippen-apparaat (*scène-apart*, *contactscene*, *oproep*-, *naamgeving*-, *beschuldiging*-, *beraadslaging*- en *voorrangsmotief*) gebracht.
23. Stoett 1932, blz. 23-24.
24. Hummelen (1958) merkt op dat, wanneer sinnekens menselijke eigenschappen aannemen, zij worden "getekend als behorend tot de groep der onmaatschappelijken in de ruimste zin van het woord" (blz. 354).
25. Vgl. Hummelen 1958, blz. 63-64 en 87-108.
26. Een zekere gelijkenis in optreden van dit tweetal personages met dat van *sinnekens* werd eerder al opgemerkt door Hummelen (1958, blz. 382) en door C. Kruyskamp in zijn uitgave (op blz. 63) van 'Het Esbatement vant Gelt' (in: *JdF*: 16 (1966), blz. 59-84).
27. Muller-Scharpé 1899-1920, blz. 172-173.
28. Vgl. Hummelen 1958, blz. 93-94.
29. Stoett 1932, blz. 2.
30. Van der Laan 1932, blz. 68.
31. Van Leuvensteijn 1985, II, blz. 245-246.
32. Van Vloten 1877, blz. 133. De clauskop "*Schier Peel*, een soldaet" zal wel een verlezing zijn van de editeur.
33. Waterschoot 1979, blz. 49.
34. Van der Laan 1938, blz. 68.
35. Stoett 1932, blz. 69.
36. Vgl. o.a. Mak 1944, blz. 80 en Chevallier 1973, blz. 30.
37. "The farce, when it treats of amorous or conjugal relationships, is always satirical in its portrayal of woman, and at least one male character — usually the husband — is presented as the victim of woman's malevolence" (Knight 1983, blz. 146).
38. Vgl. Pleij 1977, blz. 41.
39. Van Vloten 1877, blz. 155-156.
40. Dickenbuyck en Soetenmont, waard en waardin, fungeren eveneens als heterogene verdubbeling. Een reden voor de aanwezigheid van dit koppel ontbreekt echter geheel. Bij hun tweede optreden, na de door de 'jaghers' Lichtvoet en Leckervanck voorlopig gesuste confrontatie tussen de twee echtparen, lijken zij voorts als vrederechters dienst te zullen doen, maar uiteindelijk vervullen de twee 'jaghers' die taak.
41. In *Die mane* (10A10) verkleedt Griet zich weliswaar als medicijnmeester, maar een *travestiemotief*, in de zin van rolwisseling van twee echtelieden, kunnen we dit niet noemen.
42. Interessant is overigens de vraag of Lippen en Betgen in verklede staat nog wel als heterogeen koppel aangeduid mogen worden. Als Aechtgen vermomd, lijkt Lippens optreden immers niet meer in het verlengde van dat van Betgen (Lippen) te liggen? Echter ook als dienstmaagd volgt hij zijn vrouw gehoorzaam; een onderlinge confrontatie of een intrige is tijdens deze scènes al helemaal niet bespeurbaar.
43. Meertens 1965, blz. 24.
44. De Jong 1934, blz. 100.
45. Van der Laan 1938, blz. 16.
46. Naast een 'materiële' reden voor de onvolledige overlevering van dit spel zou het vermoedelijke obscene karakter (vgl. Meijling 1946, blz. VII) van het behandelde thema eveneens verlies van de tekst in de hand gewerkt kunnen hebben.

47. Ook Griet en Gijs Willemsen vormen een heterogeen koppel. De vrouw vervult zelfs een vrij actieve functie, doordat zij niet alleen haar man naar een exorcist zendt, maar ook de oplossing voor een vreedzame terugkeer naar huis voor Jaep bedenkt.
48. Een Engelse vertaling van Erasmus' tekst in: *The colloquies of Erasmus*; translated by Craig R. Thompson. Chicago-London 1965, blz. 245-248. Kossmann (1944, blz. 193) vermoedt dat Crul verder geïnspireerd kan zijn geweest door een in 1547 verschenen *Meesterye voor de paerden, om te weten alle de secreten, alsoo men die gebruyckt by den Maerschalk des Keyzers ende Eertz-hertogen Keyser Carolus de vyfde*.
49. Meijling 1946, blz. 11.
50. Muller-Scharpé 1899-1920, blz. 113.
51. Leendertz z.j., blz. 199-200.
52. Bergson (1899, blz. 53-59) zou hier van een verbaal-komisch procédé *diable à ressort* spreken.
53. Huisman (1974) spreekt o.i. ten onrechte van een "anticlimax aan het einde" (blz. 190). Verder bevat dit artikel, evenals die van A. van Herk en P. Leendertz naar aanleiding van vs 155 (in: *TNTL*: 36 (1917), blz. 318-320 resp. 37 (1918), blz. 152-153), van C.F.P. Stutterheim naar aanleiding van vs 64 (in: *NTg*: 36 (1942), blz. 204-207) en van D.Th. Enklaar naar aanleiding van vs 71 (in: *NTg*: 43 (1950), blz. 180 resp. 45 (1952), blz. 159) slechts taalkundig en folkloristisch commentaar.
54. Vgl. Max Lüthi. *Märchen*. Stuttgart 1968³. (1962¹), blz. 25-31.
55. Op de aanwezigheid van typische sprookjesmotieven in de Middeleeuwse literatuur is overigens reeds herhaaldelijk gewezen. Vgl. Hermann Bausinger. *Formen der 'Volks-poesie'*. Berlin 1980² (1968¹), blz. 165.
56. Vgl. Axel Olrik, 'Epische Gesetze der Volksdichtung', in: *Zeitschrift für deutsches Altertum*: 51 (1909), blz. 1-12 en Max Lüthi. *Märchen*. Stuttgart 1968³, blz. 27.
57. Zie voor de vergelijking van motieven (uiteindelijk teruggaand op een verhaal in Boccaccio's *Decamerone*) in Gommersz' spel en in het *Nieuwe Clucht Boeck* (1554), boven, blz. 23-24.
58. Muller-Scharpé 1899-1920, blz. 324.
59. Dit verschil komt zijdelings ook tot uitdrukking in het feit dat Bottecroes, vergelijkbaar met lansknachten die tegen hun eigen schaduw vechten (reminiscenties aan het optreden van dergelijke personages zijn, zoals in par. 3.4.4 reeds is betoogd, dit spel niet vreemd), danig schrikt van de imker en de veldhoender, terwijl de eendevanger hem geen vrees inboezemt.
60. Eventueel zou hier van een dubbele drieslag gesproken kunnen worden. De eerste omvat dan de Doot, de Duvel en de menselijke appeldieven, terwijl de tweede groep op zijn beurt uiteenvalt in Donversadige, Ongereet Leven en Jonge Lustige. Van de duivel zou overigens betwijfeld mogen worden of hij volledig onder de noemer van 'identiek type' valt; immers, de andere boombeklimmers zijn (letterlijk) doodsbenauid voor hem.
61. Vgl. Petit de Julleville 1885, blz. 324-328.
62. De gegevens voor de schets van deze Engelse situatie zijn ontleend aan Chambers (II, blz. 187-188) en Wickham (1974).
63. Vgl. Albach 1977, blz. 14-22.
64. Vgl. Schoell 1975, blz. 212-214 en Lewicka 1977, blz. 129-132. In 1958 signaleerde Lewicka het bestaan van enkele *farces* met twee koppels echtparen en een charlatan, zijnde varianten op vergelijkbare spelen waarin een dergelijk personage met één echtpaar optreedt. Ons zijn geen rederijerskluchten bekend waar zich een soortgelijk ver-

schijnsel voordoet, zodat wij op Lewicka's artikel verder niet zullen ingaan.

65. Vgl. Kruyskamp 1962, blz. X en Van Autenboer 1978-1979, blz. 145.
66. Everaerts esbatement van *De visscher* (1B20) is, ondanks de aanwezigheid van drie kinderen, als dialoog beschouwd.
67. "Qui aura envie de sçavoir le nombre des lignes appartientz en Monologues, Dyalogues, Farces, Sottises & Moralitez, saichent que quant Monologue passe deux cens lignes, c'est trop; Farces et Sottises, cinq cens; Moralitez, mille ou douze cens au plus" (Geciteerd naar Petit de Julleville 1886b, blz. 65-66).
68. Vgl. Freeman 1975, blz. LVII.

Dier nieuwe
Tafel-Speelen

die noyt in druck en zijn ghetweest:

Het eerste,
Van Wel vernoght in Trou, ende
Houwelijcx berou.

Het tweede,
Van Pover ende van Armoede, die malhandeden
cranken met een oneloofse
Wande.

Het derde,
Van Ceres, Neptunus ende Acolus.

Het vierde,
Van Thijs ende Beeligen, een Boer ende
een Boertinne.



Ghedrukt int Jaer ons Heeren
1608.

7. Besluit

Compositie en structuur van het pre-Renaissancistische delectatieve toneel overziend, kunnen we, aan het eind van onze studie, niet anders concluderen dan dat ons object van onderzoek een uitermate diverse samenstelling kende. Zo viel, naast de sotternie die het dichtst bij de rederijersklucht staat, het komische rederijersdrama uiteen in spelen met en zonder intrige. De eerste categorie omvatte op haar beurt eveneens twee groepen: monologen en polylogen. De zó onderscheiden vormen van toneel bleken gekenmerkt door eigenschappen die in hoge mate specifiek zijn voor de soort.

Als enig criterium in de vraag of er van een *intrige* sprake was, hanteerden we het voorhanden zijn van een doelbewuste poging tot verandering in of stabilisatie van de machtsverhoudingen door één der aanwezige personages. Spelen waarvan zo gezegd kon worden dat zij een intrige kennen, werden ontleed met behulp van een (door ons ingrijpend gewijzigd en aangevuld) door Bernadette Rey-Flaud voor de Franse *farce* geconstrueerd model. De uiteindelijke analyse van de spelen resulteerde aldus in een reeks van kenmerken, die zicht boden op de *structuur* van rederijerskluchten. Spelen zonder intrige werden geanalyseerd met gebruikmaking van noties, afkomstig uit Jean-Claude Aubailly's studie over de Franse *monologue dramatique* en de *dialogue*. Typerende karaktertrekken van deze laatste soort van spelen ontsloten, ter onderscheiding van de hiervóór gehanteerde terminologie, de *compositie* van komische rederijersspelen zonder intrige. In het verlengde hiervan maakten wij in het viertal analyse-hoofdstukken dan ook gebruik van de uitdrukkingen *compositie-* c.q. *structuurkenmerk*.

In dramatische monologen bedienden de optredende personages zich bij voorkeur van fictieve tegenpolen: toeschouwers konden als fictioneel publiek, schaduw en marotten als fictieve personages fungeren. Van monoloogsprekers die zonder een tegenpool tewerkgingen werd aangetekend dat zij autonoom optreden. Tussen het type personage en de aan- of afwezigheid van een tegenpool was vervolgens een duidelijke relatie aanwijsbaar. De bestudering van polylogen zonder intrige bracht ons verder op het spoor van een tweede slag van personage dat, naast kooplieden, deze zelfde tegenpool aanwendt: de bedelaar. Monologen onderscheidden zich voorts van overig komisch rederijersdrama in de manier waarop de spreker er zijn gehoor in tegemoet trad. Lansknichten waren zelfs zo behoedzaam om hun publiek eerst gerust te stellen alvorens in de rol te stappen die in de rest van het spel voor hen was weggelegd; bijgevolg begroetten zij het als acteur. Kooplieden suggereerden met hun eerste woorden als het ware een onontwarbare kluwen van schijn en werkelijkheid door, aler de toeschouwers te groeten, autonoom op te treden.

Veel van de problemen waarmee monoloogsprekers te kampen hadden, waren, zodra in plaats van één personage er in *polylogen* twee of meer optraden, geheel en al verdwenen. Daarvoor in de plaats kwamen er evenwel andere. De wijze waarop de personages in spelen met twee of meer personages zonder intrige zich ten opzichte van elkaar verhielden, gaf zicht op de belangrijkste compositiekenmerken

van deze categorie. Aubailly had nog voornamelijk oog voor ongelijkwaardige verhoudingen, waarbij het ene personage in zijn optreden geheel afhankelijk was van een ander personage. *Interruptores*, *quaestores* en *contradictores* vertegenwoordigden een dergelijke relatie. Van gelijkwaardige verhoudingen was sprake bij clausbreking, bij parallelclausen en bij fatrasieke clausverbinding. Lagen deze laatste compositiekenmerken nog in het verlengde van Aubailly's onderscheidingen, het conflict en de conversatie waren dat (als vormen van gelijkwaardige personageverhoudingen) niet.

Rey-Flauds beschrijvingsmodel voor de Franse *farce* moest, om een adequate weergave van de structuur van *rederijerskluchten* te kunnen leveren, ingrijpend aangepast worden. Vrijwel op alle fronten dienden correcties aangebracht te worden: dynamische en statische segmenten, polen en sequenties – al deze noties waren voor de analyse van rederijerskluchten in hun voorliggende vorm te grof. Nadat het model, op een wijze waartoe de spelen ons zelf dwongen, aangepast waren, beschreven we de structuur van de klucht door aandacht te vestigen op drie samenhangende groepen. In de eerste plaats waren dat de spelen die slechts één sequentie omvatten. Vervolgens de kluchten die enerzijds sequentieel georganiseerd, doch anderzijds de omvang van een enkele sectie niet overstegen. Tot slot waren er de spelen waarin één of meer poolwisselingen voorkwamen. De tweede groep kende als structuurkenmerk herhalingen, (regulaire en mislukte) omkeringen en geforceerde oplossingen. Voor de beschrijving van de structuur van kluchten die uit meer dan één sectie bestonden waren we zelfs genooddaakt geheel eigen wegen in te slaan. De overloop van een personage van de ene naar een andere pool (wisseling van bondgenootschap) en het uiteenvallen van een pool in twee tegenstrevende helften (poolsplitsing) leverden de minst ingrijpende wijzigingen in personageverhoudingen op. Als organisatiekenmerk interessanter waren ontwikkelingen die als opmaat of als naslag voorafgingen c.q. volgden op de 'hoofdhandeling'.

Vervolgens werd een nader onderzoek ingesteld naar de verhoudingen tussen de personages, zoals die zich binnen de polen voordeden. Daarbij onderscheidden we synchrone en asynchrone relaties; de eerste categorie bestond uit homogene paren en heterogene koppels, de tweede schakelden we gelijk met zgn. identieke typen. Rabauwen bestempelden we als meest kenmerkende representanten van het homogene paar. Verder vertoonden ook sommige paarsgewijs optredende schutters, kinderen en vrouwen trekken van deze vorm van synchrone verdubbeling. Bij alle overige homogene paren constateerden we, dat de personages in kwestie, zeker zolang zij in contact met derden stonden, hiërarchische verhoudingen kenden. Onder de noemer van 'heterogene koppels' schonken we vooral aandacht aan het echtpaar en aan 'ghebueren' en 'ghevaren'. In een laatste paragraaf zagen we tot slot dat de omvang van sotternie en komisch rederijersdrama toenam, naarmate er sprake was van een groter aantal optredende personages. Anders dan bij het rederijersdrama zonder intrige, waar er een duidelijke band was tussen compositie en personagebestand, was er tussen aantal (of soort van) personages en de structuur van de rederijersklucht echter hooguit in het geval van poolsplitsing en bij aanwezigheid van *iudices* iets dergelijks aantoonbaar.

8. Résumé

Jusqu'à présent, le théâtre comique avant la Renaissance dans les Pays-Bas n'a jamais fait, de façon globale, l'objet d'une étude structurale. Les manuels d'histoire littéraire ont généralement le tort de pousser trop loin la distinction entre les farces médiévales (*sotternieën*) et les farces des rhétoriciens. En réalité ces deux prétendus sous-catégories, séparées, il est vrai, par une interruption de près de cent ans, n'en constituent pas moins un même genre théâtral, comme nous essayons de le démontrer dans le premier chapitre (*Exploration et délimitation du terrain*) de la présente étude. En vue d'une orientation sur le champ de recherche, nous examinons les origines du théâtre profane et comique du moyen âge. Quant au théâtre comique, nous estimons que ses débuts s'expliquent, non pas par les matières qu'il aurait partagées avec les *nouvelles* (supposition que nous tenons pour fausse), mais par l'analogie avec le théâtre religieux qui lui était antérieur. La question que nous nous posons ensuite est de savoir dans quelle mesure les farces médiévales et celles des rhétoriciens se présentent en unité par rapport à la farce de la Renaissance. Si celle-ci se distingue du théâtre comique plus ancien, c'est notamment à cause de ses dialectalismes. Est discuté ensuite le rapport entre la notion de drame et celle de genre théâtral (*genus dramaticum*). Le concept d'*impersonatio* (c'est-à-dire le rapport de un à un entre acteur et personnage) ne suffisant pas à caractériser le théâtre, nous adaptons un critère supplémentaire en distinguant les genres *clucht* (farce), *esbattement* et *spel* (jeu). Mais, pour éviter d'être obligé par là à une sélection par trop rigoureuse, nous complétons notre corpus en y ajoutant des textes nettement conçus pour être portés à la scène ou d'autres dont on sait qu'ils l'ont été. Nous délimitons enfin le domaine du théâtre 'comique' en prenant cet adjectif au sens du terme latin *delectatio*. La définition ainsi obtenue nous permet en définitive de proposer, pour le théâtre médiéval, un nouveau classement des genres de façon à écarter les termes restés si problématique jusqu'à présent, tels que 'comique', 'sérieux', 'profane', 'religieux'. Là où il est parlé, dans la présente étude, de théâtre 'comique', c'est donc de 'théâtre de délectation' qu'il s'agit effectivement.

Le chapitre 2 (*Classification et analyse de la farce française*) commence par le compte rendu des modèles de classification centrés sur la structure de la farce. Quelle qu'en soit l'utilité, leur défaut est surtout de garder le silence sur la notion d'intrigue. De son côté, loin d'en rester aux classements purs et simples, Mme Bernadette Rey-Flaud, dans la thèse qu'elle a soutenue sur *La farce ou la machine à rire*, offre une théorie qui permet de formaliser l'analyse structurale de la farce et qui, en outre, s'applique aisément à une partie du théâtre comique prérenaissant des Pays-Bas. En illustrant les éléments de son modèle par des exemples empruntés aux farces médiévales (*sotternieën*), nous nous permettons, à certains égards, de corriger les notions qu'elle propose ou de les adapter au point de vue qui est le nôtre. Le chapitre se termine sur le concept d'intrigue, que nous définissons en nous référant strictement à sa méthode d'analyser la structure de la farce. Il s'ensuit que

l'objet proprement dit de nos recherches se scinde en deux: d'une part, les jeux qui offrent une intrigue comme l'entend Rey-Flaud, de l'autre, ceux qui n'ont pas cette caractéristique. Les jeux du premier groupe sont donc seuls à posséder une structure telle que l'entend la Française. S'agit-il de jeux sans intrigue, nous ne parlons pas de 'structure', mais de 'composition'.

A son tour, la classe constituée, dans le répertoire des rhétoriciens, par les pièces comiques sans intrigue, se divise en deux groupes: monologue dramatique et polylogue. Le modèle d'analyse adopté par nous ne s'appliquant pas à pareils types de théâtre, force nous est d'avoir recours à une autre théorie, et nous croyons en avoir trouvé les éléments dans l'essai de M. Jean-Claude Aubailly sur *Le monologue, le dialogue et la sottie*. Le chapitre 3 se limite au monologue dramatique. Ayant brièvement exposé les différences entre le sermon joyeux et le monologue dramatique, nous passons à Aubailly, pour conclure que ses observations, trop peu cohérentes, n'expliquent pas assez comment les divers procédés se rapportent les uns aux autres. Dans nos analyses des monologues dramatiques, les procédés qu'il distingue vont nous servir de 'caractères de composition': nous entendons par là les traits qui, dans les pièces comiques sans intrigue des rhétoriciens, marquent, chez un personnage, les modalités expressives de son rôle. A ce titre nous discutons successivement: autonomie, public fictionnel et personnage fictif, après avoir examiné les rapports entre acteur, personnage et public au début et à la fin du monologue dramatique.

Nous considérons les *Polylogues sans intrigue* à partir des résultats obtenus par les spécialistes du dialogue français. Au cours de l'analyse définitive des polylogues néerlandais, nous comparons à leurs conclusions les nôtres concernant les jeux pour trois et quatre personnages. Point n'est besoin, d'ailleurs, de cet élargissement du champ pour qu'il apparaisse qu'Aubailly, sur qui nous nous fondons ici encore, s'est occupé trop exclusivement des rapports de subordination entre les personnages, négligeant tout à fait les rapports de coordination, à l'exception du 'fractionnement esthétique'. Pour combler cette lacune, nous élargissons la théorie en introduisant, dans notre analyse, les conflits verbaux, les conflits physiques et la conversation. Nous étudions encore le 'fractionnement esthétique', la fonction spécifique de l'interrupteur, du questionneur et du contradicteur, et le caractère de composition que constitue le redoublement des rôles. Celui-ci se produit sous deux formes: propos sans suite, répliques parallèles.

Nous en venons ensuite aux jeux à intrigue. Après une récapitulation rapide du chapitre 2, le modèle d'analyse de Rey-Flaud est élaboré de façon plus détaillée. Dans le chapitre 5 nous étudions, sous un double aspect structural (séquence et section), les changements qui se produisent entre les personnages. Nous abordons les farces qui, malgré leur développement unique, ont nettement une structure séquentielle. Au niveau de la section, nous examinons ensuite les caractères structuraux des farces à organisation séquentielle. Le nombre des traits distingués est restreint: nous analysons les retournements de situation, soit réguliers, soit empêchés, et la répétition. L'analyse structurale des changements des rapports, au niveau de la section, est en dernier lieu appliquée au phénomène de la solution forcée. A l'égard

des rapports structuraux entre les diverses sections, nous distinguons: 'anacrouse', 'note de complément', changement d'alliance et dédoublement de pôle. Ce premier chapitre analytique se termine sur l'étude de quelques pièces où se produisent plusieurs changements de pôle.

Le chapitre 6 est consacré aux relations entre les personnages. Aux personnages que Rey-Flaud distingue (sujet, objet/agent), nous ajoutons celui de juge/catalysateur. Et au catégorie de réduplication, nous substituons celles de redoublement synchrone et de redoublement asynchrone. Dans le premier groupe de rapports entre personnages, les couples homogènes s'opposent aux couples hétérogènes; dans le second, il s'agit d'une succession de personnages du même type. Ainsi classés, les pôles, chacun dans sa conformation respective, sont examinés de manière détaillée. Le chapitre se clôt sur le rapport du nombre des personnages avec l'étendu et la structure des pièces où ils figurent.

(Traduction: W.A.H.M. Kusters)

9. Bibliografie

Deze bibliografie bevat, behalve de literatuur waarnaar in de dissertatie met behulp van de combinatie auteur (in voorkomende gevallen: titel) plus jaartal verwezen wordt, tevens alle voor het onderwerp relevante literatuur. Voor zover achterhaalbaar komt het in de bedoelde combinatie vermelde jaartal niet overeen met het jaar van publicatie, maar met het jaar van eerste presentatie. Dit geldt vooral voor dissertaties en lezingen tijdens congressen. Ook in het geval van niet of slechts licht gewijzigde herdrukken is het jaar van de oorspronkelijke uitgave aangehouden. Tussen haakjes vermelde *Repertorium*-sigla geven aan dat de desbetreffende publicatie (tevens) een editie betreft.

Afkortingen

CAIEF:	Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises.
HKZM:	Handelingen [van de] Koninklijke Zuidnederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis.
JdF:	Jaarboek [van de] Koninklijke Soevereine Hoofdkamer van Retorica 'De Fontaine' te Gent.
MNWb:	E. Verwijs, J. Verdam, [e.a.]. <i>Middelnederlandsch woordenboek</i> . Elf dln. 's-Gravenhage, 1885-1952.
NTg:	De Nieuwe Taalgids.
Repertorium:	W.M.H. Hummelen. <i>Repertorium van het rederijersdrama, 1500 – ca. 1620</i> . Assen, 1968.
SpdL:	Spiegel der Letteren.
TNTL:	Tijdschrift voor Nederlands[ch]e Taal- en Letterkunde.
TTL:	Tijdschrift voor Taal- en Letteren.
VMKVA:	Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Vlaams[ch]e Academie.
WNT:	<i>Woordenboek der Nederlandsche taal</i> ; bewerkt door M. de Vries, L.A. te Winkel, [e.a.]. Deel I-. 's-Gravenhage, 1882-.

AARNE 1928.

Antti Aarne. *The types of the folk-tale: A classification and bibliography*; translated and enlarged by Stith Thompson. Helsinki, 1928.

ALBACH 1977.

Ben Albach. *Langs kermessen en hoven: Ontstaan en kroniek van een Nederlands toneelgezelschap in de 17de eeuw*. Zutphen, 1977.

ALBERDINGK-THIJM 1905.

Paul Alberdingk-Thijm. "Der Humor im alten niederländischen Schauspiel". In: *Gottesminne: Monatschrift für religiöse Dichtkunst*: 3 (1905), blz. 114-126 en 209-215.

ARDEN 1980.

Heather Arden. *Fools' plays: A study of satire in the sottie*. Cambridge etc., 1980.

AUBAILLY 1972.

Jean-Claude Aubailly. *Le monologue, le dialogue et la sottie: Essai sur quelques gen-*

- res dramatiques de la fin de moyen âge et du début du XVI^e siècle. Paris, 1976. (Diss. Parijs 1972)
- AUBAILLY 1975.
Jean-Claude Aubailly. *Le théâtre médiéval, profane et comique: La naissance d'un art*. Paris, 1975.
- AUBAILLY 1979.
Jean-Claude Aubailly. "Du narré au joué: le motif du faux confesseur". In: *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen-Age offerts à Pierre Jonin*. Paris, 1979, blz. [47]-61.
- AUBAILLY 1982.
Jean-Claude Aubailly. "Théâtre et rite: réflexions sur les structures symboliques de la sottie-spectacle". In: *The theatre in the middle ages*; edited by Herman Braet, Johan Nowé, Gilbert Tournoy. Leuven 1985, blz. 207-219.
- van AUTENBOER 1962.
E. van Autenboer. *Volksfeesten en rederijkers te Mechelen (1400-1600)*. Gent, 1962.
- van AUTENBOER 1978-1979.
E. van Autenboer. "Een 'Landjuweel' te Antwerpen in 1496?" In: *JdF*: 29 (1978-1979), I, blz. 125-149.
- van AUTENBOER 1981.
E. van Autenboer. *Het Brabants Landjuweel der rederijkers*; met een Woord Vooraf door L. Roose. Middelburg, 1981.
- AXTON 1974.
Richard Axton. *European drama in the middle ages*. London, 1974.
- de BAERE 1951a.
C. de Baere. "Schimpighe woorden in de oudere toneelliteratuur (14de-16de eeuw)". In: *VMKVA*: (1951), blz. 207-262.
- de BAERE 1951b.
C. de Baere. "Van voornaam tot schimp- en spotnaam". In: *Album Dr Jan Lindemans*. Brussel, 1951, blz. 131-144.
- de BAERE 1952.
Cyr. de Baere. "Naamgeving in onze oudste komische spelen". In: *VMKVA*: (1952), blz. 839-846.
- de BAERE 1953.
Cyriel de Baere. "Vleinen uit vrijersmond in onze oudere toneelliteratuur". In: *VMKVA*: (1953), blz. 461-473.
- BAL 1978.
Mieke Bal. *De theorie van vertellen en verhalen*: Inleiding in de narratologie. Muiderberg, 1980² [1978¹].
- BAUR 1939.
Fr. Baur. "Ontoereikende hermeneutiek". In: *VMKVA*: (1939), blz. 473-497.
- BAUSINGER 1967.
Hermann Bausinger. "Bemerkungen zum Schwank und seinen Formtypen". In: *Fabula: Zeitschrift für Erzählforschung*: 9 (1967), blz. 118-136.
- BAX 1962.
D. Bax. "Bezwaren tegen L. Brand Philips interpretatie van Jeroen Bosch' Markramer, Goochelaar, Keisnijder en voorgrond van Hooiwagenpaneel". In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*: 13 (1962), blz. 1-54.

BECK 1930.

Hugo Beck. "Die Bedeutung des Genrebegriffs für das deutsche Drama des 16. Jahrhunderts". In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*: 8 (1930), blz. 82-108.

BECKERMAN 1970.

Bernard Beckerman. *Dynamics of drama: Theory and method of analysis*. New York, 1970.

BÉDIER 1894.

Joseph Bédier. *Les fabliaux: Etudes de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge*. Paris, 1969⁶ (Reprint van de uitgave: Paris, 1894²).

BEHRENS 1940.

Irene Behrens. *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert: Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*. Halle a. Saale, 1940.

BERGSON 1899.

Henri Bergson. *Le rire: Essai sur la signification du comique*. Paris, 1978³⁷⁵.

BEYER 1969.

Jürgen Beyer. *Schwank und Moral: Untersuchungen zum altfranzösischen Fabliau und verwandten Formen*. Heidelberg, 1969.

BJORK 1982.

David A. Bjork. "On the Dissemination of *Quem quaeritis* and the *Visitatio sepulchri* and the Chronology of Their Early Sources". In: Davidson 1982, blz. 1-24.

BLAISE 1975.

A. Blaise. *Dictionnaire Latin-Français des auteurs du Moyen-Age* (Lexicon Latinitatis Medii Aevi praesertim ad res ecclesiasticas investigandas pertinens). Turnhout, 1975.

BLIECK 1859.

F. Blicck. "Cornelis Everaert, Brugsche Tooneeldichter der 16e eeuw". In: *De Een-dragt: Veertiendaegsch tydschrift voor letteren, kunsten en wetenschappen*: 14 (1859), blz. 25 en 31.

de BOCK 1958.

Eug. de Bock. "Het rondeel bij de rederijkers: zijn rol in de zinnespelen en kluchten". In: Idem. *Opstellen over Colijn van Rijsssele en andere rederijkers*. Antwerpen, 1958, blz. 173-193.

de BOCK 1959.

E. de Bock. "Het esbattement van de landjuwelen". In: *SpdL*: 3 (1959), blz. 33-34.

van BOHEEMEN 1982.

F.C. van Boheemen en Th.J.C. van der Heijden. *De Delftse rederijkers 'Wy rapen gheneucht'*. Amsterdam, 1982.

BOLTE 1895.

Niederdeutsche Schauspiele älterer Zeit; herausgegeben von J. Bolte und W. Seelmann. Norden etc., 1895. (3H3, 7 20)

BORCHERDT 1935.

Hans Heinrich Borchardt. *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*. Reinbek, 1969².

BOWEN 1961.

Barbara Cannings. "Towards a Definition of Farce as a Literary 'Genre'". In: *Modern Language Review*: 56 (1961), blz. 558-560.

BOWEN 1964.

Barbara C. Bowen. *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survi-vance dans les années 1550-1620*. Urbana, 1964.

BOWEN 1967.

Four farces; edited by Barbara C. Bowen. Oxford, 1967.

BOWEN 1974.

Barbara C. Bowen. "Le théâtre du cliché". In: *CAIEF*: 26 (1974), blz. 33-47 en 293-

- 295.
- BOWEN 1976.
Barbara C. Bowen. "La revanche verbale dans la farce française de la Renaissance". In: *Kwartalnik Neofilologiczny*: 23 (1976), blz. 57-64.
- BOWEN 1978.
Barbara C. Bowen. "Metaphorical Obscenity in French Farce, 1460-1560". In: Davidson 1982, blz. 89-102 (Eerder verschenen in: *Comparative Drama*: 12 (1978), blz. 331-344).
- BRAEKMAN 1976-1977.
W.L. Braekman. "Een onbekend Gents handschrift met rederijkersteksten". In: *JdF*: 27 (1976-1977), blz. 61-95. (2 32)
- BRAEKMAN 1983.
Dat Bedroch der Vrouwen: Tot een onderwijs ende exempel van allen mannen ionck ende out, om dat si sullen weten, hoe bruesch, hoe valsch, hoe bedriechlijk dat die vrouwen zijn; naar het unieke, volledige exemplaar van de Utrechtse druk van Jan Bernts. van circa 1532, bezorgd en ingeleid door W.L. Braekman. Brugge, 1983.
- BRAY 1927.
René Bray. *La formation de la doctrine classique en France*. Paris, 1927.
- BRETT-EVANS 1975.
David Brett-Evans. *Von Hrotsvit bis Folz und Gengenbach*: Eine Geschichte des mittelalterlichen deutschen Dramas. 2 dln. Berlin, 1975.
- ten BRINK 1897.
Jan ten Brink. *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*. Amsterdam, 1897.
- BRITTE-ASHFORD 1972.
Josette Britte-Ashford. *Le théâtre populaire en Bourgogne au quinzième siècle*. Bringham Young University, 1972.
- BUITENDIJK 1942.
W.J.C. Buitendijk. *Het calvinisme in de spiegel van de Zuidnederlandse literatuur der Contra-Reformatie*. Groningen etc, 1942.
- CALLENT 1935-1936.
Emiel Callent. "Tielebuys". In: *Jaarboek van de Dieterschen Kunstkring*: 7 (1935-1936), blz. 86-91.
- de CASTELEIN 1555.
Matthijs de Castelein. *De const van rhetoriken* [...]. Te Ghendt, 1555.
- CATHOLY 1966.
Eckehard Catholy. *Fastnachtspiel*. Stuttgart, 1966.
- CHAMBERS 1903.
E.K. Chambers. *The medieval stage*. Twee dln. Oxford, 1978².
- CHEVALLIER 1973.
Théâtre comique du Moyen Age; texte traduit et présenté par Claude-Alain Chevallier. Paris, 1982².
- CLOETTA 1890.
Wilhelm Cloetta. *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*: I. Komödie und Tragödie im Mittelalter. Halle, 1890.
- CLUCHTBOECK 1637.
Cluchtboeck: inhoudende vele rec[re]ative exempelen ende deuchdelycke vermaningen uyt vele vermaerde historien ende gheleerde filosofhen boecken vergadert; van nieuus in Nederlantsche sprake overgeset, oversien, ende op een nieu gevisiteert. t'Amstelredam, gedrukt by de Weduwe van Breugel [...], 1637.
- COHEN 1912.
G. Cohen. "La scène de l'aveugle et de son valet dans le théâtre français du Moyen Age". In: Idem. *Etudes d'histoire du théâtre en France au Moyen Age*. Paris, 1956, blz. 126-151 (Eerder verschenen in: *Romania*: 41 (1912), blz. 346-372).

COHEN 1928-1931.

Gustave Cohen. *Le théâtre en France au Moyen-Age*. Twee dln. Paris, 1948².

COHEN 1949.

Gustave Cohen. "Scènes de Théâtre dans les Peintures et Gravures de l'Ecole Hollandaise". In: *Miscellanea Leo van Puyvelde*. Bruxelles, 1949, blz. 317-220.

COIGNEAU 1977.

Dirk Coigneau. "Van 'Bonte kapkens' en zot volk". In: *SpdL*: 19 (1977), blz. 21-24.

COIGNEAU 1980-1983.

Dirk Coigneau. *Refreinen in het zot bij de rederijkers*. Drie dln. Gent, 1980-1983.

CREIZENACH 1911-1913.

Wilhelm Creizenach. *Geschichte des neueren Dramas*. Drie dln. [New York], 1965².

CUVELIER 1912.

J. Cuvelier. "De bieteboom". In: *VMKVA*: (1912), blz. 159-162.

DAAN 1937.

Joh.C. Daan. "Het esbatement van de Dove Bitster". In: *Levensche Bijdragen*: 29 (1937), blz. 1-31. (IOG9)

DAVIDSON 1982.

The Drama in the Middle Ages: Comparative and Critical Essays; edited by Clifford Davidson, C.J. Gianakaris, and John H. Stroupe; with an Introduction by Clifford Davidson. New York, 1982.

DEGROOTE 1948.

Gilbert Degroote. "Erasmiana". In: *NTg*: 41 (1948), blz. 145-155.

DEGROOTE 1950.

Gilbert Degroote. "Erasmus' Colloquia in het Nederlands". In: *HKZM*: 4 (1950), blz. 76-106.

DEGROOTE 1951.

Gilbert Degroote. "Erasmus en de rederijkers van de XVIe eeuw". In: *Revue belge de Philologie et d'Histoire*: 29 (1951), blz. 389-420 en 1029-1062.

DEGROOTE 1960.

Gilbert Degroote. "Cornelis Cruls bewerking van Erasmus' Colloquium Absurda in een werk van Johan Baptist Houwaert". In: *SpdL*: 4 (1960), blz. 161-174. (6D2)

DEGROOTE 1962.

Gilbert Degroote. "In Erasmus' Lichtkring". In: *HKZM*: 16 (1962), blz. 83-184.

DENAIIS 1890.

Joseph Denais. "Le monologue et les sermons joyeux dans l'ancien théâtre français". In: *Revue d'art dramatique*: 20 (1890), blz. 193-202.

DENNY 1972.

Neville Denny. "The Blessed Apple Tree". In: Idem. *Medieval Interludes*. London, 1972, blz. 71-95. (IOB9)

DISTEL 1891.

Theodor Distel. "Inhalt zweier, 1549 in Brüssel aufgeführter Theaterstücke". In: *Zeitschrift für Vergleichende Litteraturgeschichte und Renaissance-Litteratur*: Neue Folge, 4 (1891), blz. 355-359.

DREWES 1977.

J.B. Drewes. "Een houtken smale daer een nachtegaele seven jaer up ghesonghen heeft". In: *NTg*: 70 (1977), blz. 458.

DROZ 1935.

Le Recueil Trepperel Deel I: *Les sotties*; publié par Eugénie Droz. Paris, 1935.

DUINHOVEN 1977.

A.M. Duinhoven. "De epilogen van *Die Buskenblaser*, *Esmoreit* en *Truwanten*". In: *Opstellen door vrienden en vakgenoten aangeboden aan Dr. C.H.A. Kruyskamp* (...) [onder redactie van] Hans Heestermans. 's-Gravenhage, 1977, blz. 63-77.

van DIJK 1972.

H. van Dijk, A.M.J. Uitdehaag en H.T.M. van Vliet. "De kompositie van de Cluijtte

- van Plaijerwater". In: *NTg*: 65 (1972), blz. 424-440.
- van DIJK 1982.
Hans van Dijk. "The structure of the 'sotternieën' in the Hulthem manuscript". In: *The theatre in the middle ages*; edited by Herman Braet, Johan Nowé, Gilbert Tournoy. Leuven 1985, blz. 238-250.
- van DIJK 1983.
Hans van Dijk, Wim Hummelen, Wim Hüsken en Elsa Strietman. "A survey of Dutch drama before the renaissance". In: *Dutch Crossing*: (1984) 22, blz. 97-131.
- van DIJK 1984.
Hans van Dijk, Jane Fenoulhet, Tanis Guest [e.a.]. "Plaijerwater: a sixteenth-century farce with an English translation". In: *Dutch Crossing*: (1984) 24, blz. 32-81. (2 29)
- van EEGHEM 1936.
W. van Eeghem. "Rhetores Bruxellenses (16de eeuw). X. M. Johannes Vandenberghe, alias Van Diest". In: *Revue belge de Philologie et d'Histoire*: 15 (1936), blz. 57-68.
- van EEGHEM 1937.
Drie schandaleuse spelen (Brussel 1559); ingeleid en met de verhooren uitgegeven door Willem van Eeghem. Antwerpen, 1937. (1H1 t/m 1H3)
- van EEGHEM 1939-1940.
W. van Eeghem. "Contrabandetooneel (ca. 1600)". In: *De Vlaamsche Gids*: 28 (1939-1940), blz. 25-39 en 512-537.
+ + Zie ook: Lyna 1932
- van EEGHEN 1985.
I.H. v[an] E[eghen]. "Jan Sywertsz Kolm, schilder en koopmansbode". In: *Amsteldamum*: 72 (1985), blz. 49-56.
- ELLERBROEK-FORTUIN 1937.
Else Ellerbroek-Fortuin. *Amsterdamse rederijkersspelen in de zestiende eeuw*. Groningen etc., 1937.
- ENDEPOLS 1950.
Hrotsvitha van Gandersheim. *Leesdrama's*; vertaald en ingeleid door H.J.E. Endepols. Utrecht, etc., 1950.
- van ENGELDORP GASTELAARS 1983.
Wilma van Engeldorp Gastelaars. *Ik sal u smiten op u tant*: Geweld tussen man en vrouw in laatmiddeleeuwse kluchten. [Doctoraalscriptie UvA 1983] Amsterdam, 1984.
- ENKLAAR 1924.
D.Th. Enklaar. "Van Zwervende Dichters en Reizende Meesters". In: Idem. *Varende Luyden*: Studiën over de middeleeuwse groepen van onmaatschappelijken in de Nederlanden. Arnhem, 1975³, blz. 7-39 (Eerder verschenen in: *Groot Nederland*: 22 (1924) 1, blz. 612-641).
- ENKLAAR 1940a.
D.Th. Enklaar. "Uilenspiegel's achtergrond". In: Idem. *Uit Uilenspiegel's Kring*. Assen, 1940, blz. 9-46 (Ook in: *TNTL*: 60 (1941), blz. 81-118).
- ENKLAAR 1940b.
D.Th. Enklaar. "De prent van Sinte Reynuyt". In: Idem. *Uit Uilenspiegel's Kring*. Assen, 1940, blz. 47-65.
- ENKLAAR 1940c.
D.Th. Enklaar. "Middeleeuwsch uitschot". In: Idem. *Uit Uilenspiegel's Kring*. Assen, 1940, blz. 91-108. (Ook in: *TNTL*: 59 (1940), blz. 1-18).
- ENKLAAR 1943.
Uilenspieghel: Van Uilenspieghels leven ende schimpelycke wercken, ende wonderlycke avontueren, die hi hadde, want hi en liet hem gheen boeverie verdrieten; naar het facsimile van den eersten druk van Michiel Hillen van Hoochstraten te Antwerpen uit 1520, verlucht met illustraties naar de oorspronkelijke houtsneden en ingeleid door D.Th. Enklaar. Utrecht, 1943.

ENKLAAR 1950.

D.Th. Enklaar. "Bij alle doode papen". In: *NTg*: 43 (1950), blz. 180.

ENKLAAR 1952.

D.Th. E[nklaar]. "Nogmaals 'pape'". In: *NTg*: 45 (1952), blz. 159.

ERNÉ 1931.

B.H. Erné. "Over wagenspelen". In: *TNTL*: 50 (1931), blz. 223-240 (Ook in: *Literatuurbeschouwing in meervoud*: Herdruk van enige artikelen uit het Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde; uitgezocht door G. Kazemier. Leiden, 1973, blz. 86-103).

ERNÉ 1932.

B.H. Erné. "De rijmen in drie kluchten uit de zestiende eeuw". In: *TNTL*: 51 (1932), blz. 137-154.

ERNÉ 1982.

De Gentse Spelen van 1539; uitgegeven en toegelicht door B.H. Erné en L.M. van Dis. Twee dln. 's-Gravenhage, 1982. (3B1 t/m 19)

ESBATEMENT 1967.

Esbatement van sMenschen Sin en Verganckelijcke Schoonheit; tekstuitgave met inleiding en aantekeningen, verzorgd door het Nederlands Instituut der Rijksuniversiteit te Groningen. Zwolle, 1967. (1D5)

EVANS 1978.

Dafydd Evans. "Aspects of the vocabulary of the old French comedy". In: *L'eredit  classica nel medioevo*: Il linguaggio comico; Atti del III Convegno di Studio. Viterbo, [1978], blz. 209-219.

FARAL 1910.

Edmond Faral. *Mimes français du XIIIe siècle (textes, notices et glossaire)*. Genève, 1973².

FARAL 1909.

Edmond Faral. *Les jongleurs en France au Moyen Age*. Paris, 1971². (Diss. Paris, 1909 [1911¹])

FONCKE 1923.

Hendrick Fayd'herbe. *Esbatement van vier personagien*; heruitgegeven met inleiding en aantekeningen [door] Robert Foncke. Mechelen, 1923 (Ook in: *Mechlinia*: 3 (1924)). (3R3)

FONCKE 1957.

R. Foncke. "Nog 't een en ander over de 'Sator/Arepe...'-toverspreuk". In: *VMKVA*: (1957), blz. 229-238.

FOURNIER 1872.

Le théâtre français avant la Renaissance – 1450-1550 – mystères, moralités et farces; précédé d'une introduction et accompagné de notes pour l'intelligence du texte par M. Edouard Fournier. Paris, s.d. [1872].

FRANK 1954.

Grace Frank. *The Medieval French Drama*. Oxford, 1972⁴.

FRAPPIER 1960.

Jean Frappier. *Le théâtre profane en France au Moyen Age*: Introduction – XIIIe et XIVe siècles. Paris, [1960].

FREEMAN 1975.

Guillaume Coquillart. *Oeuvres: Suivies d'oeuvres attribuées à l'auteur*; édition critique avec introduction, notes et glossaire par M.J. Freeman. Genève, 1975.

FREEMAN 1977.

Michael J. Freeman. "Aspects du théâtre comique français des XVe et XVIe siècles: la sottie, le monologue dramatique et le sermon joyeux". In: Muller 1981, blz. 279-298.

GAIFFE 1931.

Félix Gaiffe. *Le rire et la scène française*. Paris, 1931 (Onder de titel "L'Evolution du comique sur la scène française" ook in: *Revue des Cours et Conférences*: 32 (1930-

- 1931) en 33 (1931-1932)).
- GAILLIARD 1920.
Edw. Gailliard. "Bystier". In: *VMKVA*: (1920), blz. 258.
- GALLÉE 1873.
J.H. Gallée. *Bijdrage tot de geschiedenis der dramatische vertooningen in de Nederlanden gedurende de middeleeuwen*. Haarlem, 1873.
- GARAPON 1957.
Robert Garapon. *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*. Paris, 1957. (Diss. Parijs)
- GARAPON 1974.
Robert Garapon. "Le réalisme de la farce". In: *CAIEF*: 26 (1974), blz. 9-20 en 282-288.
- GARRER 1881.
A.H. Garrér. "Een Hollandsche klucht in Latijnsch gewaad". In: *De Nederlandsche spectator*: (1881), blz. 244-245.
- GAUTIER 1886.
Léon Gautier. *Histoire de la poésie liturgique au moyen âge: Les tropes*. Paris, 1886.
- GEERAERTS 1961.
D. Geeraerts. "Dialogen uit de XVIe eeuw". In: *Handelingen van het Vlaams filologencongres*: 24 (1961), blz. 248-262.
- GENETTE 1981.
Gérard Genette. "Theorieën van literaire genres: inleiding in de architectuur". In: *Literaire genres en hun gebruik*; [onder redactie van Mieke Bal.] Muiderberg, 1981.
- GESSLER 1939-1940.
J. Gessler. "Enkele verzen van 'Die Hexe' folkloristisch toegelicht". In: *De Brabantse Folklore*: 19 (1939-1940), blz. 143-203.
- GESSLER 1941.
J. Gessler. "Critische en palaeographische verscheidenheden op folkloristisch gebied. II. Uit het spel van den kwakzalver". In: *Eigen Schoon en De Brabander*: 24 (1941), blz. 50.
- van GILS 1917.
J.B.F. van Gils. *De dokter in de oude Nederlandsche tooneellitteratuur*. Haarlem, 1917.
- van GILST 1974.
A.P. van Gilst. "Vastelavondspelen". In: Idem. *Vastelavond en carnaval: De geschiedenis van een volksfeest*. Veenendaal, 1974, blz. 175-187.
- GORISSEN 1952.
P. Gorissen. "Hackino, en wale". In: *HKZM*: 6 (1952), blz. 39-42.
- GOTH 1967.
Barbara Goth. *Untersuchungen zur Gattungsgeschichte der Sottie*. München, 1967.
- GREIMAS 1966.
A.J. Greimas. *Sémantique structurale*. Paris, 1966.
- GROOTES 1973.
E.K. Grootes. *Dramatische structuur in tweevoud: Een vergelijkend onderzoek van Pietro Aretino's Hipocrito en P.C. Hoofts Schijnheilig*. Culemborg, 1973.
- HALLEMA 1925.
A. Hallema. "Het ontstaan en karakter van het Noordnederlandsche vagantendom der 16e eeuw, voornamelijk beschouwd uit het oogpunt van 'zijn taal'". In: *Vragen van den dag*: Maandschrift voor Nederland en koloniën: 40 (1925), blz. 496-514.
- van HAM 1938.
J. van Ham. *Klucht en esbatement*. Bussum, [1938]. (1B35, 1E3, 1OG17)
- HANKISS 1924.
Jean Hankiss. "Essai sur la farce". In: *Revue de philologie française et de littérature*: 36 (1924), blz. 20-40 en 129-143.

van HAVER 1975.

J. van Haver. "Parodiërende bezweringsen in vroeger-eeuwse kluchten". In: *Miscellanea Prof. Em. Dr. K.C. Peeters*. Antwerpen, 1975, blz. 295-314.

von HELLWALD 1874.

Ferd. von Hellwald. *Geschichte des holländischen Theaters*. Rotterdam, 1874.

HERFORD 1886.

Charles H. Herford. *Studies in the literary relations of England and Germany in the sixteenth century*. Cambridge, 1886.

van HERK 1917.

A. van Herk. "Nu noch, vs. 155 vlgg". In: *TNTL*: 36 (1917), blz. 318-320.

van der HEIJDEN 1968a.

M.C.A. van der Heijden. *Hoort wat men u spelen zal*: Toneelstukken uit de middel-eeuwen. Utrecht etc., 1968. (IOB9, IOG17)

van der HEIJDEN 1968b.

M.C.A. van der Heijden. *O muze kom nu voort*: Ontluikende Renaissance. Utrecht etc., 1968. (7 17)

HOEK 1985.

L.H. Hoek. "Literatuursemiotiek". In: R.T. Segers (red.). *Vormen van literatuurwetenschap*: Moderne richtingen en hun mogelijkheden voor tekstinterpretatie, blz. 137-170. Groningen, 1985.

HOFFMANN VON FALLERSLEBEN 1838.

Altniederländische Schaubühne: Abele Spelen ende Sotternien; herausgegeben von Hoffmann von Fallersleben. Breslau, 1838. (0A2, 0A4, 0A6, 0A7, 0A8, 0A10)

HOGENDOORN 1976.

Wiebe Hogendoorn. *Lezen en zien spelen*: Een studie over simultaneïteit in het drama. Leiden, 1976.

HOLLAAR 1980a.

Jeannette M. Hollaar en E.W.F. van den Elzen. "Het vroegste toneellevens in enkele Noordnederlandse plaatsen". In: *NTg*: 73 (1980), blz. 302-324.

HOLLAAR 1980b.

Jeannette M. Hollaar en E.W.F. van den Elzen. "Toneellevens in Deventer in de vijftiende en zestiende eeuw". In: *NTg*: 73 (1980), blz. 412-425.

HUISMAN 1974.

J.A. Huysman. "De bezweringsscène in *Nu noch*, v.148-175". In: *TNTL*: 90 (1974), blz. 190-201.

HUMMELEN 1958.

W.M.H. Hummelen. *De sinnekens in het rederijersdrama*. Groningen etc., 1958.

HUMMELEN 1966.

W.M.H. Hummelen. "Boek N-M uit het archief van 'Trou Moet Blijcken'". In: *JdF*: 16 (1966), blz. 85-108.

HUMMELEN 1968.

W.M.H. Hummelen. *Repertorium van het rederijersdrama, 1500 - ca. 1620*. Assen, 1968.

HUMMELEN 1975.

W.M.H. Hummelen. "Inrichting en gebruik van het toneel bij Job Gommersz (1565)". In: *JdF*: 25 (1975), blz. 7-57.

HUMMELEN 1977.

W.M.H. Hummelen. "Tekst en toneel-inrichting in de abele spelen". In: *NTg*: 70 (1977), blz. 229-242.

HUMMELEN 1982.

W.M.H. Hummelen. *Amsterdams toneel in het begin van de Gouden Eeuw*: Studies over Het Wit Lavendel en de Nederduytsche Academie. 's-Gravenhage, 1982.

HUMMELEN 1984a.

W.M.H. Hummelen. "Notities bij E. van Autenboers *Het Brabants landjuweel der re-*

- derijkers (1515-1561)*". In: *NTg*: 77 (1984), blz. 414-421.
- HUMMELEN 1984b.
W.M.H. Hummelen. *Van moment tot moment: Uitgangspunten voor het lezen van tooneelteksten* [Interne publicatie KU; Nijmegen, 1984²].
++ Zie ook: Van Dijk 1983.
- HUNNINGHER 1955.
B. Hunningher. *The origin of the theater: An essay*. Amsterdam, 1955.
- HUNNINGHER 1964.
B. Hunningher. "The Netherlandish abele spelen". In: *Maske und Kothurn*: 10 (1964), blz. 244-253.
- HÜSKEN 1983a.
Wim Hüskén. "Streitgedicht-influences in comic dialogues in the Netherlands". In: *Atti del IV Colloquio della Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval*. Viterbo, 10-15 luglio 1983, blz. 65-74.
- HÜSKEN 1983b.
W.N.M. Hüskén. "Preliminaries to the Study of the Comic Drama of the Rhetoricians". In: *Dutch Crossing*: (1984) 22, blz. 49-59.
++ Zie ook: Van Dijk 1983.
- IMMINK 1913.
De spiegel der minnen door Colijn van Rijsssele; met inleiding, aantekeningen en woordenlijst uitgegeven door M.W. Immink. Utrecht, 1913. (4 07)
- J 1856.
J., S. "Tiribus". In: *De Navorscher*: 6 (1856), blz. 152-154.
- JACOBSEN 1910.
Jens Peter Jacobsen. *Essai sur les origines de la comédie en France au Moyen Age*. Paris, 1910 (Onder de titel *Det komiske dramas oprindelse og udvikling i Frankrig for Renæssancen* eerder verschenen te Kopenhagen, 1903; ook in: *Revue de philologie française et de littérature*: 23 (1909) en 24 (1910)).
- JANSSEN MARIJNEN 1913.
H. Janssen Marijnen. "Omtrent de opvoering onzer oudste tooneelstukken". In: *TNTL*: 32 (1913), blz. 92-100.
- JAUSS 1970.
Hans-Robert Jauss. "Littérature médiévale et théorie des genres". In: *Poétique*: 1 (1970), blz. 79-101.
- JODOGNE 1965.
Omer Jodogne. "Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France". In: *Cahiers de Civilisation Médiévale*: 8 (1965), blz. 1-24 en 179-189.
- JONCKBLOET 1855.
W.J.A. Jonckbloet. *Geschiedenis der Middennederlandsche dichtkunst*. Derde deel. Amsterdam, 1855.
- JONCKBLOET 1885.
W.J.A. Jonckbloet. *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*. Tweede deel. Groningen, 1885³.
- de JONG 1934.
Marinus de Jong. *Drie zestiende-eeuwse esbatementen: Tielebuijs / De blinde die telt begroef / De luijstervinck*. Amsterdam, 1934. (1OG7, 1OG8, 1OG14)
- KALFF 1885.
G. Kalff. "Moorkens-Vel". In: *Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung*: 11 (1885), blz. 143-144.
- KALFF 1888.
G. Kalff. "Veelderhande geneuchlicke dichten etc". In: *TNTL*: 8 (1888), blz. 236.
- KALFF 1889a.
G. Kalff. *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde in de 16de eeuw*. Twee dln. Leiden, 1889.

KALFF 1889b.

Trou Moet Blycken: Tooneelstukken der zestiende eeuw; voor het eerst naar de handschriften uitgegeven door G. Kalff. Groningen, 1889. (IOA9, IOG16, IOG17)

KALFF 1890.

G. Kalff. "Handschriften der universiteitsbibliotheek te Amsterdam". In: *TNTL*: 9 (1890), blz. 161-189.

KALFF 1906-1912.

G. Kalff. *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*. Zeven dln. Groningen, 1906-1912.

van KAMPEN 1821.

N.G. van Kampen. *Beknopte geschiedenis der letteren en wetenschappen in de Nederlanden, van de vroegste tijden af, tot op het begin der negentiende eeuw*. Eerste deel. 's-Gravenhage, 1821.

van KAMPEN 1980.

Het zal koud zijn in 't water als 't vriest: Zestiende-eeuwse parodieën op gedrukte jaarvoorspellingen; tekstuitgave met inleiding en commentaar door Hinke van Kampen, Herman Pleij, Bob Stumpel, [e.a.]. Den Haag, 1980.

van KAMPEN 1981.

De pastoor van Kalenberg: Een laatmiddeleeuwse anekdotenverzameling; uitgegeven en van kommentaar voorzien door Hinke van Kampen en Herman Pleij. Muiderberg, 1981.

KAIJSER 1983-1984.

Dick Kaijser. "Het laatmiddeleeuwse spotsermoen". In: *Spektator*: 13 (1983-1984), blz. 105-127.

KEERSMAEKERS 1982.

A.A. Keersmaekers. "Gevonden – verloren – gevonden. Cornelis van Ghisteles vertaling van Antigone e.a. weer terecht." In: *VMKVA*: (1982), blz. 128-142.

de KEYSER 1929.

P. de Keyser. "Om zuvel te onttoeverene". In: *Donum Natalicium Schrijnen*: Verzameling van opstellen door oud-leerlingen en bevriende vakgenooten opgedragen aan Mgr.Prof.Dr. Jos. Schrijnen (...). Nijmegen, 1929, blz. 846-848.

de KEYSER 1932-1933.

P. de Keyser. "Zoo zot als Tielebuis!". In: *Jaarboek van de Dieterschen Kunstkring*: 5 (1932-1933), blz. 11-20.

KINDERMANN 1957-1959.

Heinz Kindermann. *Theatergeschichte Europas*. I. Das Theater der Antike und des Mittelalters – II. Das Theater der Renaissance. Salzburg, 1966-[1969]².

KINDERMANN 1980.

Heinz Kindermann. "Die Zuschauer der 'Abele Spelen', der 'Sotternien' und der frühen 'Landjuweelen'". In: Idem. *Das Theaterpublikum des Mittelalters*. Salzburg, 1980, blz. 192-198 en 270.

KNIGHT 1965.

Alan E. Knight. *The late medieval French farce: A study in cultural paradox*. Yale University, 1965 (ongepubl. diss.).

KNIGHT 1977.

Alan E. Knight. "La farce et la moralité: deux genres distincts". In: Muller 1981, blz. 239-251.

KNIGHT 1978.

Alan E. Knight. "From the sacred to the profane". In: *Tréteaux*: 1 (1977-1978), blz. 41-49.

KNIGHT 1982.

Alan E. Knight. "Uses of rhetoric in medieval French drama". In: *Essays in early French literature presented to Barbara M. Craig*; edited by Norris J. Lacy and Jerry C. Nash. York – South Carolina, 1982.

KNIGHT 1983.

Alan E. Knight. *Aspects of genre in late Medieval French drama*. Manchester, 1983.

KNUTTTEL 1910.

J.A.N. Knuttel. "Rederijkers eerherstel". In: *De Gids*: 74 (1910) I, blz. 433-473.

KNUVELDER 1970.

G.P.M. Knuvelde. *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*. Deel I. 's-Hertogenbosch, 1970⁵.

KOOPMANS 1981.

Jelle Koopmans, "Prolégomènes à une édition critique des sermons joyeux français des XVe et XVIe siècles". In: *Tréteaux*: 3 (1981[1987]), nr. 2 (ter perse).

KOPS 1774.

W. Kops. "Schets eener geschiedenis der rederijkere". In: *Werken van de Maetschappij der Nederlandsche letterkunde te Leyden*: 2 (1774), blz. 213-351.

KOSSMANN 1927.

F. Kossmann. "Rhetorische kleinigheden". In: *TNTL*: 46 (1927), blz. 32-35.

KOSSMANN 1944.

F. Kossmann. "De colloquien van Cornelis Crul". In: *TNTL*: 63 (1944), blz. 182-197.

KOSTER 1970.

Simon Koster. *Van schavot tot schouwburg*: Vijfhonderd jaar toneel in Haarlem. Haarlem, 1970.

KRUYSKAMP 1946-1947.

C. Kruyskamp. "De spelen van de Roode Lelie". In: *JdF*: 4/5 (1946-1947), blz. 27-34.

KRUYSKAMP 1950a.

Dichten en spelen van Jan van den Berghe; uitgegeven door C. Kruyskamp. 's-Gravenhage, 1950. (IOG17)

KRUYSKAMP 1950b.

C.H.A. Kruyskamp. "De klucht van Koster Johannes". In: *JdF*: 8 (1950), blz. 25-41. (IOG18)

KRUYSKAMP 1950c.

Cornelis Crul. *Heynken de Luyere en andere gedichten*; uitgegeven door C. Kruyskamp. Antwerpen, 1950. (3X1)

KRUYSKAMP 1962.

Het Antwerpse Landjuweel van 1561: Een keuze uit de vertoonde stukken; ingeleid en toegelicht door C. Kruyskamp. Antwerpen, 1962.

KRUYSKAMP 1970.

G.A. Bredero's *Kluchten*; uitgegeven door C. Kruyskamp. Zutphen, [1970].

KRUYSKAMP 1971-1972.

C. Kruyskamp. "De klucht van Hans Snapop". In: *JdF*: 21/22 (1971-1972), blz. 27-45. (IOG11)

KRUYSKAMP 1985.

C. Kruyskamp. "De bron van Bredero's *Quacksalver*". In: *NTg*: 78 (1985), blz. 316-321.

van der KUN 1938.

J.I.M. van der Kun. *Handelingsaspecten in het drama*. Amsterdam, 1970² (Herdruk van de uitgave: Nijmegen, 1938).

van der LAAN 1930.

N. van der Laan. "Rederijkersspelen in de bibliotheek van het Leidsche gemeentearchief". In: *TNTL*: 49 (1930), blz. 127-155. (IP11)

van der LAAN 1932.

Rederijkersspelen naar een handschrift ter bibliotheek van het Leidsche gemeentearchief; uitgegeven door N. van der Laan. 's-Gravenhage, 1932. (IP8, IP9)

van der LAAN 1938.

Uit het archief der Pellicanisten: Vier zestiende-eeuwse esbatementen; bewerkt door N. van der Laan. Leiden, 1938. (IOG1, IOG3, IOG12, IOG13)

- van der LAAN 1941.
Noordnederlandse rederijkersspelen; [uitgegeven door] N. van der Laan. Amsterdam, 1941. (2 13)
- LAMMENS-PIKHAUS 1974.
 Patricia Lammens. *Het tafelspel bij de rederijkers*. Z.pl., 1974 (Onuitgeg. verhandeling van de Vlaamse Academie).
- LAMMENS-PIKHAUS 1976.
 Patricia Lammens-Pikhaus. "Het tafelspel bij de Rederijkers". In: *NTg*: 69 (1976), blz. 179-190.
- LAMMENS-PIKHAUS 1980-1981.
 Patricia Lammens-Pikhaus. "Een nog onbekend tafelspel in een bundel vrome en ascetische gedichten". In: *JdF*: 32 (1980-1981), blz. 115-128. (2 33)
- LAMMENS-PIKHAUS 1985-1986.
 Patricia Pikhaus. *Het Tafelspel bij de Rederijkers*. Rijksuniversiteit Gent, 1985-1986. (onuitgeg. diss.)
- LAUSBERG 1960.
 Heinrich Lausberg. *Handbuch der literarischen Rhetorik*: Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Twee dln. München, 1973².
- LEBÈGUE 1961.
 Raymond Lebègue. "Le rôle du Comicus dans le Veterator". In: *Fin du Moyen Age et Renaissance*: Mélanges de philologie française offerts à Robert Guiette. Anvers 1961, blz. 195-201.
- LEBÈGUE 1972.
 Raymond Lebègue. *Le théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*. Paris, 1972.
- LEENDERTZ 1899-1907.
Middelnederlandsche dramatische poëzie; [uitgegeven] door P. Leendertz jr. Leiden, [1899-1907]. (0A2, 0A4, 0A6, 0A7, 0A8, 0A10, 1E1 t/m 1E3, 2 29)
- LEENDERTZ 1901.
 P. Leendertz. "Eenighe Geneuchlijcke Dichten". In: *TNTL*: 20 (1901), blz. 59-80.
- LEENDERTZ 1904.
 P. Leendertz. "Wereldlijk en Kerkelijk tooneel in de Middeleeuwen". In: *Handelingen van het Nederlandsch Filologencongres*: 4 (1904), blz. 82-85.
- LEENDERTZ 1909.
 P. Leendertz jr. "Over middeleeuwsche tooneelvertooningen". In: *De Gids*: 73 (1909) II, blz. 41-71.
- LEENDERTZ 1918.
 P. Leendertz jr. "Nu noch, vs. 155 vlgg". In: *TNTL*: 37 (1918), blz. 152-153.
- de LEEUWE 1969.
 Hans de Leeuwe. "Sechs Jahrhunderte komödiantisches Theater in Holland". In: *Maske und Kothurn*: 15 (1969), blz. 11-21.
- LERNER 1967-1968.
 Robert Lerner. "Vagabonds and little women: the medieval Netherlandish dramatic fragment *De Truwanten*". In: *Modern Philology*: 65 (1967-1968), blz. 301-306.
- LEROUX 1959.
 Normand Leroux. *Structure de la farce française médiévale*. Université de Caen, 1959 (ongepubl. diss.).
- LEROUX 1964.
 Normand Leroux. "Les origines de la farce française du moyen âge". In: *Revue de l'Université Laval*: 18 (1964), blz. 843-853.
- LEROUX 1979.
 Normand Leroux. "La farce du moyen âge". In: *Etudes françaises*: 15 (1979), blz. 87-107.
- LEROUX DE LINCY 1837.
Farce ioyeuse à .ii. personnages c'est à scauoir: vng Gentil homme. Son Page lequel de-

- vyent Laques. In: *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux*; publiés d'après le manuscrit de la Bibliothèque royale par [A.J.V.] Le Roux de Lincy et Francisque Michel. Paris, 1837. Tome I, no. 8.
- van LESSEN 1932.
 Jacoba van Lessen. "Kakeichie, klakkooi, Kak(k)adoris". In: *TNTL*: 51 (1932), blz. 91-95.
- van LEUVENSTEIJN 1985.
 J.A. van Leuvensteijn. *De kluchten van Gerrit Hendericxs van Breughel*; tekstuitgave met inleiding, taalkundige studies en tekstverklaringen. Drie dln. Amsterdam, 1985. (3N1 t/m 4; 3O1 t/m 4)
- LEWICKA 1958.
 Halina Lewicka. "Le développement d'un schéma de farce". In: Lewicka 1974a, blz. 21-31 (Eerder verschenen in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*: 20 (1958), blz. 569-577).
- LEWICKA 1970.
 Halina Lewicka. "Un procédé comique: la fausse compréhension du langage". In: Lewicka 1974a, blz. 67-72 (Eerder verschenen in: *Mélanges de langue et de littérature du moyen âge et de la renaissance offerts à Jean Frappier*. Genève 1970, Deel II, blz. 653-658).
- LEWICKA 1974a.
 Halina Lewicka. *Etudes sur l'ancienne farce française*. Paris etc., 1974.
- LEWICKA 1974b.
 Halina Lewicka. "Les rapports entre la farce et la littérature narrative (pour un répertoire des motifs dramatiques)". In: *CAIEF*: 26 (1974), blz. 21-32 en 288-293.
- LEWICKA 1977.
 Halina Lewicka. "L'ancienne farce française: quelques problèmes de recherche". In: Muller 1981, blz. 123-135.
- LEWICKA 1980.
 Halina Lewicka. *Bibliographie du théâtre profane français des XVe et XVIe siècles*. Wrocław etc., 1980².
- LEYS 1978.
 Frank Leys. "De Middelnederlandse klucht, de Romeinse komedie, de bijbel en Georgius Macropedius: vier polen in Macropedius' Andrisca (1537)". In: *HKZM*: 32 (1978), blz. 139-154.
- LINTILHAC 1905.
 Eugène Lintilhac. *Histoire générale du théâtre en France*. II. La Comédie. Moyen âge et Renaissance. Paris, [1905].
- van LOEY 1941.
 A. van Loey. "Ronsefael". In: *Handelingen [van de] Koninklijke Commissie voor Toponymie & Dialectologie*: 15 (1941), blz. 285-288.
- LYNA 1932.
De sotslach: Klucht uit ca. 1550; voor het eerst naar het handschrift uitgegeven door Frederik Lyna & Willem van Eeghem. Brussel, 1932. (2 09)
- MAES 1888.
 Jan Maes. "Oorsprong en ontwikkeling van het Nederlandsch drama in de Middeleeuwen". In: *Het Belfort*: 3 (1888) I, blz. 175-183 en 248-256.
- de MAEYER 1936.
 Al. de Maeyer. "Mededelingen van toneel-historische aard: 'De sot-slach'". In: *De Toneelgids*: 23 (1936), blz. 22-23.
- de MAEYER 1959a.
 Al. de Maeyer. "Het Liturgisch Paasspel in de Nederlanden". In: *JdF*: 9 (1959), blz. 55-104.
- de MAEYER 1959b.
 Al. de Maeyer. "Van ketterse en andere schandaleuse spelen". In: *HKZM*: 13 (1959),

- blz. 23-59.
- MAK 1944.
J.J. Mak. *De rederijkers*. Amsterdam, 1944.
- MAK 1946-1947.
J.J. Mak. "Jacobus Celosse, factor van de Vlaamse kamer 'In liefde groeiende' te Leiden". In: Mak 1957, blz. 211-248 (Eerder verschenen in: *JdF*: 4/5 (1946-1947), blz. 67-99).
- MAK 1948a.
J.J. Mak. "Het proces in de hemel als strijddedicht". In: Mak 1957, blz. 7-27 (Eerder verschenen in: *TNTL*: 65 (1948), blz. 241-259).
- MAK 1948b.
J.J. Mak. "Het toneel der rederijkers in de bloeitijd". In: Mak 1957, blz. 81-90 (Eerder verschenen in: *Cultureel Jaarboek voor de Provincie Oostvlaanderen*: 2 (1948) I, blz. 124-135).
- MAK 1950.
Vier excellente kluchten; uitgegeven door J.J. Mak. Antwerpen, 1950. (1B20, 1F4, 1OK2, 3N3)
- MAK 1951a.
J.J. Mak. "Comes toe". In: *NTg*: 44 (1951), blz. 24.
- MAK 1951b.
J.J. Mak. "Al en soude geen peper in pensen bedyen". In: *NTg*: 44 (1951), blz. 330-331.
- MAK 1957.
J.J. Mak. *Uyt ionsten versaemt*: Retoricale studiën 1946-1956. Zwolle, 1957.
- MARSHALL 1950.
Mary H. Marshall. "Theatre in the middle ages: evidence from dictionaries and glosses". In: *Symposium*: 4 (1950), blz. 1-39 en 366-389.
- MAXWELL 1946.
Ian Maxwell. *French Farce & John Heywood*. Melbourne etc., 1946.
- MAZOUER 1982.
Charles Mazouer. "Le théâtre comique et populaire en France au Moyen Age". In: *Rappresentazioni archaiche della tradizione popolare*: Atti del VI Convegno di Studio; Viterbo, 27-31 Maggio 1981. Viterbo, 1982, blz. 447-468.
- MEERTENS 1923.
P.J. Meertens. "Het esbatement van de appelboom: Een volksvertelsel omgewerkt tot esbatement". In: *TNTL*: 42 (1923), blz. 165-193. (1OB9)
- MEERTENS 1926.
P.J. Meertens. "Job Gommersz, een Zeeuws rederijker uit het midden der zestiende eeuw". In: *TTL*: 14 (1926), blz. 245-284.
- MEERTENS 1965.
Het esbatement van den appelboom; ingeleid en toegelicht door P.J. Meertens. Zwolle, 1976. (1OB9)
- van MELCKEBEKE 1862.
G.J.J. van Melckebeke. *Geschiedkundige aanteekeningen rakende de Sint-Jans-gilde, bygenaemd De Peoene, onder zinspreuk: In principio erat verbum*. Mechelen, 1862. (3R3)
- MERTENS 1838.
Een cluyte van Playerwater: Tafelspel; uitgegeven volgens een handschrift van de XVde eeuw uit de archiven der Academie van Antwerpen, voortkomende van de Ste Lucas gilde; met korte aanteekeningen door F.H. Mertens. Z.pl., 1838. (2 29)
- de MEYERE 1914.
Victor de Meyere en Lode Baekelmans. *Het Boek der Rabauwen en Naaktridders*: Bijdragen tot de studie van het volksleven der 16e en 17e eeuwen. Antwerpen, 1914.

MEIJLING 1946.

H. Meijling. *Esbatementen van de Rode Lelije te Brouwershaven*. Groningen, 1946. (1J1 t/t 1J9)

van MIERLO 1928.

J. van Mierlo. *Geschiedenis van de oud- en middelnederlandsche letterkunde*. Antwerpen etc., 1928.

van MIERLO 1949.

J. van Mierlo. *De letterkunde van de middeleeuwen*. 's-Hertogenbosch etc., 1949² (In: *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden*, onder redactie van F. Baur [e.a.]).

van MIERLO 1950.

J. van Mierlo. "Het middelnederlands toneel". In: *JdF*: 8 (1950), blz. 5-20.

van MOERKERKEN 1904.

P.H. van Moerkerken. *De satire in de Nederlandsche kunst der Middeleeuwen*. Amsterdam, 1904.

van MOERKERKEN 1907.

[P.H.] v[an] M[oerkerken]. "Een 16de eeuwse markt-vertooning". In: *NTg*: 1 (1907), blz. 120-121.

MOLTZER 1862.

Henri Ernest Moltzer. *Geschiedenis van het wereldlijk tooneel in Nederland, gedurende de middeleeuwen*. Leiden, 1862.

MOLTZER 1875.

De Middelnederlandsche dramatische poëzie; ingeleid en toegelicht door H.E. Moltzer. Groningen, 1875. (0A2, 0A4, 0A6, 0A7, 0A8, 0A10, 1E1 t/m 1E3, 2 29)

MONE 1838.

Franz Joseph Mone. *Übersicht der niederländischen Volks-literatur älterer Zeit*. Tübingen, 1838.

MULLER 1899a.

J.W. Muller. "Een en ander over de *Veelderhande geneuchlijcke dichten, tafelspelen ende refereynen*". In: *TNTL*: 18 (1899), blz. 200-218.

MULLER 1899b.

J.W. Muller. "*Tooneel en houweel*". In: *TNTL*: 18 (1899), blz. 219-240.

MULLER 1899-1920.

Spelen van Cornelis Everaert; vanwege de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden met inleiding en aantekeningen uitgegeven door J.W. Muller en L. Scharpé. Leiden, [1899-]1920. (1B3 t/m 1B35)

MULLER 1907.

J.W. Muller. "Cornelis Everaert's spelen als spiegel van de maatschappelijke toestanden zijns tijds". In: *VMKVA*: (1907), blz. 433-491.

MULLER 1908.

J.W. Muller. "Een rederijker uit den tijd der hervorming". In: *Onze Eeuw*: 8 (1908) IV, blz. 88-124.

MULLER 1924.

J.W. Muller. "Esbatement van den Appelboom". In: *TNTL*: 43 (1924), blz. 80.

MULLER 1927-1929.

J.W. Muller. "De taal en de herkomst der zoogenaamde 'abele spelen' en 'sotterniën'". In: *TNTL*: 46 (1927), blz. 292-301 en 48 (1929), blz. 114-115.

MULLER 1929.

J.W. Muller. "Nog een Brabantsche naam in de Mnl. sotterniën?". In: *TNTL*: 48 (1929), blz. 114-115.

MULLER 1981.

Le théâtre au moyen âge: Actes du deuxième colloque de la Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval, Alençon, 11-14 juillet 1977; ouvrage publié sous la direction de Gari R. Muller. Montreal, 1981.

MURPHY 1974.

James J. Murphy. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley etc., 1974.

NEURDENBURG 1910.

Van Nyeuvont, Loosheit ende Practike: hoe sy Vrou Lortse verheffen; met inleiding, aantekeningen en woordenlijst uitgegeven door E. Neurdenburg. Utrecht, 1910. (4 01)

NICOLL 1931.

Allardyce Nicoll. *Masks, mimes, and miracles: Studies in the popular theatre*. London etc., 1931.

NOLTHENIUS 1982.

Hélène Nolthenius. "Liturgisch drama". In: *Algemene Muziek Encyclopedie*. Deel 6. Haarlem 1982, blz. 63-67.

NOOMEN 1958.

W. Noomen. "Passages narratifs dans les drames médiévaux français: essai d'interprétation". In: *Revue belge de Philologie et d'Histoire*: 36 (1958), blz. 761-785.

OLBRECHTS 1940.

G. Olbrechts. "Schrijvers uit de Rederijkerskamer 'De Peoene' in de 17e en 18e eeuw. II. Hendrik Faid'herbe". In: *Mechelsche Bijdragen*: 7 (1940), blz. 1-13.

ORBAAN 1911.

J.A.F. Orbaan. *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden*. Eerste Deel: Rome, Vaticaanse Bibliotheek. 's-Gravenhage, 1911, blz. 275-288. (1A1, 1A2)

ORNÉE 1981.

W.A. Ornée. "Het kluchtspel in de Nederlanden, 1600-1760". In: *Scenarium*: 5 (1981), blz. 107-120.

PAVLOVICH 1978.

Marie-Simone Pavlovich. *Facettes de "Comédies"*: Essai de structure normative et esthétique de quelques farces du Moyen Age. Evanston, 1978. (ongepubl. diss.)

PENNINK 1912.

Rena Pennink. "De rederijker Lauris Jansz". In: *Oud-Holland*: 30 (1912), blz. 201-214.

PERK 1878.

M.A. Perk. "De tooneelarbeid eener non uit de tiende eeuw". In: *Het tooneel*: 1 (1878), blz. 327-429.

PETERS 1983.

Ursula Peters. *Literatur in der Stadt: Studien zu den sozialen Voraussetzungen und kulturellen Organisationsformen städtischer Literatur im 13. und 14. Jahrhundert*. Tübingen, 1983 (Habilitationsschrift Konstanz).

PETIT DE JULLEVILLE 1885.

L. Petit de Julleville. *Les comédiens en France au moyen âge*. Genève, 1968²

PETIT DE JULLEVILLE 1886a.

L. Petit de Julleville. *Répertoire du Théâtre comique en France au Moyen-Age*. Genève, 1967².

PETIT DE JULLEVILLE 1886b.

L. Petit de Julleville. *La comédie et les mœurs en France au Moyen Age*. Genève, 1968².

PFISTER 1977.

Manfred Pfister. *Das Drama: Theorie und Analyse*. München, 1977.

PICOT 1886-1888.

Emile Picot. *Le monologue dramatique dans l'ancien théâtre français*. Genève, 1970² (Eerder verschenen in: *Romania*: 15 (1886) - 17 (1888)).

PINET 1974.

Christopher P. Pinet. "The Cobbler in French Farce of the Renaissance". In: *French Review*: 48 (1974-1975), blz. 308-320.

PINET 1979.

Christopher P. Pinet. "Some Reflections on French Farce and the Genre Approach". In: *Res publica litterarum*: 2 (1979), blz. 243-250.

PLEIJ 1974.

H. Pleij. "Is de laat-middeleeuwse literatuur in de volkstaal vulgair?". In: A. J. Hanou [e.a.]. *Populaire literatuur*. Amsterdam, 1974, blz. 34-106.

PLEIJ 1975.

Herman Pleij. "Geladen vermaak: Rederijkerstoneel als politiek instrument van een elite-cultuur". In: *JdF*: 25 (1975) I, blz. 75-103 (Onder de titel "De sociale functie van humor en trivialiteit op het rederijkerstoneel" ook in: *Spektator*: 5 (1975-1976), blz. 108-127).

PLEIJ 1976-1977a.

H. Pleij. "Volksfeest en toneel in de middeleeuwen". In: *De Revisor*: 3 (1976) 6, blz. 52-63 en 4 (1977) 1, blz. 34-41.

PLEIJ 1976-1977b.

H. Pleij. "Hoe interpreteer je een middelnederlandse tekst?". In: *Spektator*: 6 (1976-1977), blz. 337-349.

PLEIJ 1977.

Herman Pleij. "Wie wordt er bang voor het boze wijf? Vrouwenhaat in de middeleeuwen". In: *De Revisor*: 4 (1977), blz. 38-42.

PLEIJ 1979.

Herman Pleij. *Het gilde van de Blauwe Schuit*: Literatuur, volksfeest en burgermoraal in de late middeleeuwen. Amsterdam, 1979.

PLEIJ 1980.

Herman Pleij. "Jozef als pantoffelheld: Opmerkingen over de relatie tussen literatuur en mentaliteit in de middeleeuwen". In: *Symposion*: 3 (1981), blz. 66-81.

PLEIJ 1983.

Een nyeuwe clucht boeck: Een zestiende-eeuwse anekdotenverzameling; uitgegeven door Herman Pleij, Jan van Grinsven, Dick Schouten [e.a.]. Muiderberg, 1983.
+ + Zie ook: Van Kampen 1980

POLAK 1966.

Le Franc Archier de Baignollet, suivi de deux autres monologues dramatiques: Le Franc-Archier de Cherré, Le Pionnier de Seurdre; édition critique par L. Polak. Genève, 1966.

POMPEN 1938.

Aur. Pompen. "Het kerkelijk drama". In: *TTL*: 26 (1938), blz. 163-183.

de POORTERE 1941.

A. de Poortere. "Het esbatement van vier personagen van Hendrik Fayd'herbe". In: *Volk en kultuur*: 1 (1941) 7, blz. 18-19.

PORTER 1959.

Lambert C. Porter. "La Farce et la Sotie". In: *Zeitschrift für romanische Philologie*: 75 (1958), blz. 89-123.

PRIMS 1940.

Floris Prims. "De kluchten of factiën op het landjuweel". In: *Antwerpiensia*: 14 (1940), blz. 29-39.

PRINSEN 1903.

J. Prinsen J.Lzn. "Het esbatement vande Schuyfman en Asselijn's Jan Klaaz". In: *Taal en Letteren*: 13 (1903), blz. 569-574.

PRINSEN 1916.

J. Prinsen J.Lzn. *Handboek tot de Nederlandsche letterkundige geschiedenis*. 's-Gravenhage, 1916.

PROPP 1969.

Vladimir Propp. *Morphologie du conte*, suivi de *Les transformations des contes merveilleux* et de E. Méléntinski, *L'étude structurale et typologique du conte*; traductions

- de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn. [Vertaling van de tweede druk, Leningrad 1969]. Paris, 1970.
- van PUYVELDE 1912.
Leo van Puyvelde. *Schilderkunst en tooneelvertooningen op het einde van de Middeleeuwen*: Een bijdrage tot de kunstgeschiedenis vooral van de Nederlanden. Gent, 1912.
- van PUYVELDE 1922.
Leo van Puyvelde. "Het ontstaan van het modern tooneel in de oude Nederlanden: de oudste vermeldingen in de rekeningen". In: *VMKVA*: (1922), blz. 909-952.
- van PUYVELDE 1936a.
Leo van Puyvelde. "Tooneel bij Bruegel en Balten". In: *De Toneelgids*: 23 (1936), blz. 4-5.
- RAMONDT 1941.
Marie Ramondt. "Entstehungsboden und Entstehungszeit des mittelniederländischen weltlichen Dramas". In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*: 66 (1941), blz. 163-190.
- RAMONDT 1946.
Marie Ramondt. "[Over: *Twee onbekende tafelspelen*; met inleiding en aantekeningen uitgegeven door C.F.P. Stutterheim. Amsterdam, 1946]". In: *De Gids*: 109 (1946) II, blz. 186-188.
- RENS 1979.
Lieven Rens. *Acht Eeuwen Nederlandse Letteren: Van Veldeke tot vandaag*. Antwerpen etc., 1979³.
- REY-FLAUD 1982.
Bernadette Rey-Flaud. *La farce ou la machine à rire: théorie d'un genre dramatique - 1450 à 1550*. Genève, 1984 (Diss. Université Paul Valéry de Montpellier 1982).
- REY-FLAUD 1984.
Bernadette Rey-Flaud. "Le comique de la farce". In: *CAIEF*: 37 (1985), blz. 55-67.
- ROEMANS 1982.
Een abel spel van Lanseloet van Denemerken; uitgegeven door Rob Roemans en Hilda van Assche. Antwerpen 1982⁸ [1958¹].
- ROUSSE 1977-1978.
Michel Rousse. "Propositions sur le théâtre profane avant la farce". In: *Tréteaux*: 1 (1977-1978), blz. 2-18.
- ROYER 1869.
Alphonse Royer. *Histoire universelle du théâtre*. Deel I. Paris, 1869.
- van RIJNBACH 1926.
De Kluchten van Gerbrand Adriaensz. Bredero; met een Inleiding, Aantekeningen en een Woordenlijst uitgegeven door A.A. van Rijnbach. Amsterdam, 1926.
- van SCHEVENSTEEN. 1924
A. van Schevensteen. "Over kwakzalvers-strooibriefjes in de XVIe eeuw". In: *De Gulden Passer*: N.R. 2 (1924), blz. 17-30.
- SCHOELL 1975.
Konrad Schoell. *Das komische Theater des französischen Mittelalters: Wirklichkeit und Spiel*. München, 1975. (Habilitationsschrift Erlangen-Nürnberg)
- SCHOELL 1982.
Konrad Schoell. "Les origines et les intentions du théâtre profane du XVe siècle en France et en Allemagne". In: *Rappresentazioni archaiche della tradizione popolare: Atti del VI Convegno di Studio*; Viterbo, 27-31 Maggio 1981. Viterbo, 1982, blz. 485-502.
- SCHOELL 1983.
Konrad Schoell. "Les indications scéniques indirectes dans les farces". In: *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'Etude du Théâtre Médiéval*. Viterbo, 10-15 luglio 1983, blz. 619-639.

SERRURE 1855.

C.A. Serrure. *Geschiedenis der Nederlandsche en Fransche letterkunde in het graefschap Vlaenderen, van de vroegste tyden tot aan het einde der regering van het Huis van Burgondië*. Gent, 1855.

SERRURE 1872.

C.A. Serrure. *Letterkundige geschiedenis van Vlaenderen*. Gent, 1872.

SIEGENBEEK 1826.

Matthijs Siegenbeek. *Beknopte geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*. Haarlem, 1826.

SNELLAERT 1837.

F.A. Snellaert. "Iets over onze oude tooneelstukken". In: *Bijdragen der Gazette van Gend voor Letteren, Kunsten en Wetenschappen*: 2 (1837), blz. 17-21.

SNELLAERT 1838.

F.A. Snellaert. *Verhandeling over de Nederlandsche dichtkunst in België, sedert hare eerste opkomst tot aan de dood van Albert en Isabella*. Brussel 1838.

SNELLAERT 1850.

F.A. Snellaert. *Schets eener geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*. Gent, 1850².

SOURIAU 1950.

Etienne Souriau. *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris, 1970. (herdruk)

STALLAERT 1891-1892.

"De Bervoete Broers. Een Zuid-Nederlandsch kluchtspel uit het midden der XVIe eeuw; voor de eerste maal uitgegeven door Karel Stallaert". In: *De Nederlandsche Dicht- en Kunsthalle*: 14 (1891-1892), blz. 205-235. (IH1)

STECHER 1877.

J. Stecher. "La sottie française et la sotternie flamande". In: *Bulletins de l'Academie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*: 46 (1877), blz. 388-432.

STELLINGA 1975.

Het abel spel Vanden winter ende vanden somer ende ene sotternie 'Rubben' na volghende: Voorafgegaan door de fragmenten ene sotte boerde 'Drie daghe here' ende ene goede sotternie 'Truwanten'; uitleiding en verklaringen [door] G. Stellinga. Zutphen, [1975²]. (0A7, 0A8, 0A10)

STOETT 1932.

Drie kluchten uit de zestiende eeuw: Een esbatement vande Schuyfman, een esbatement van Hanneken Leckertant, een batement van den Katmaecker; uitgegeven en toegelicht door F.A. Stoett. Zutphen, 1932. (10A9, 10G16, 10G17)

STOETT 1934.

F.A. Stoett. "Aanteekeningen bij zeventiende-eeuwsche rederijkerstaal". In: *NTg*: 28 (1934), blz. 303-309.

STOETT 1935.

F.A. Stoett. "Schoorsteenveger zonder leer". In: *NTg*: 29 (1935), blz. 119-121.

STUTTERHEIM 1942.

C.F.P. Stutterheim. "Ic warpe u eenen schoelap naer". In: *NTg*: 36 (1942), blz. 204-207.

STUTTERHEIM 1946.

Twee onbekende tafelspelen; met inleiding en aantekeningen uitgegeven door C.F.P. Stutterheim. Amsterdam, 1946. (1A1, 1A2)

SUCHOMSKI 1975.

Joachim Suchomski. *'Delectatio' und 'utilitas'*: Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterlicher komischer Literatur. Bern etc., 1975.

SUCHOMSKI 1979.

Lateinische Comediae des 12. Jahrhunderts; ausgewählt und übersetzt mit einer Einleitung und Erläuterungen von Joachim Suchomski, unter Mitarbeit van Michael Willumat. Darmstadt, 1979.

SUMBERG 1975.

Lewis A.M. Sumberg. "From *farce* in the *âge bourgeois* (1440-1500) to *Farce Moliéresque*: the structure of a generic change". In: *Molière and the Commonwealth of Letters*: Patrimony and Posterity; edited by Roger Johnson, Editha S. Neumann and Guy T. Trail. Jackson, 1975, blz. 430-442.

THOMPSON 1955-1958.

Stith Thompson. *Motif-index of folk-literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*. Zes dln.; herdruk. Copenhagen, 1955-1958.

TIMMERMAN 1962-1963.

L. Timmerman. "'Een gheneuchelijck Spelkensboek' uit de zestiende eeuw". In: *JdF*: 12/13 (1962-1963), blz. 41-64.

TOLDO 1902.

P. Toldo. "Etudes sur le théâtre comique français du moyen âge et sur le rôle de la nouvelle dans les farces et dans les comédies". In: *Studj di filologia romanza*: 9 (1902), blz. 181-369.

de TOLLENAERE 1939.

F. de Tollenaere. "Beijen also ons koeijen dede". In: *NTg*: 33 (1939), blz. 225-226.

de TOLLENAERE 1940.

F. de Tollenaere. "Bij een plaats uit het esbatement van Tielebuijs". In: *TNTL*: 59 (1940), blz. 121-124.

de TOLLENAERE 1956.

F. de Tollenaere. "Droochscote – veije scote". In: *TNTL*: 74 (1956), blz. 62-63.

TRUWANTEN 1978.

Truwanten: Een toneeltekst uit het handschrift Van Hulthem; uitgegeven en toegelicht door een werkgroep van Brusselse en Utrechtse neerlandici. Groningen, 1978². (0A8)

TYDEMAN 1978.

William Tydeman. *The theatre in the middle ages*: Western European stage conditions, c.800-1576. Cambridge etc., 1978.

VANDERHEYDEN 1930.

J.F. Vanderheyden. *Het thema en de uitbeelding van den dood in de poëzie der late Middeleeuwen en der vroege Renaissance in de Nederlanden*. Gent, [1930].

VERDENIUS 1933.

A.A. Verdenius. "Bredero's dialectkunst als Hollandse reactie tegen Zuidnederlandse taalhegemonie". In: Idem. *Studies over zeventiende eeuw*: Verspreide opstellen en aantekeningen; aangeboden door vrienden, leerlingen en oud-leerlingen ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag op 7 maart 1946. Z.pl., z.j. (Ook als inaugurele rede, Groningen 1933.)

VGD 1899.

Veelderhande geneuchlijcke dichten, tafelspelen ende refereynen; opnieuw uitgegeven vanwege de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden. Leiden, 1899. (3H1 t/m 3H3, 7 20)

VIAENE 1974.

A. V[iaene]. "Kleine verscheidenheden". In: *Biekorf*: 75 (1974), blz. 186-190.

VINCE 1984.

Ronald W. Vince. *Ancient and medieval theatre*: A historiographical handbook. Westport etc., 1984.

VIOLLET LE DUC 1854.

Ancien théâtre français ou collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les mystères jusqu'à Corneille; publié avec des notes et éclaircissements par M. [Emmanuel] Viollot le Duc [édité par Anatole de Montaiglon]. Deel I. Paris, 1854.

de VLAMINCK 1862.

Alfons L. de Vlaminc. *Jaerboeken der aloude kamer van rhetorika, Het Roosjen, onder kenspreuk: Ghebloeyt int wilde, te Thielt*. Gent, 1862 (Ook in: *Vaderlandsch Mu-*

- seum*: 5 (1863), blz. 1-249).
- van VLOTEN 1863.
 "Esbatement, Van Scaemel Ghemeente ende van Trybulacie, gestelt by my, Corn. Everaert, a. 14"; medegedeeld door J. van Vloten. In: *Bijdragen tot de oudheidkunde en geschiedenis, inzonderheid van Zeeuwsch-Vlaanderen*: 6 (1863), blz. 328-337. (1B9)
- van VLOTEN 1873.
 [J. van Vloten]. "Een voorlooper van Jan Salie". In: *De levensbode*: 6 (1873), blz. 325-349.
- van VLOTEN 1874.
 "Drie tafelspelen; medegedeeld door J. van Vloten". In: *De Dietsche Warande*: 10 (1874), blz. 105-134. (1OI12, 1OI21, 1OI23)
- van VLOTEN 1876.
 J. van Vloten. *Beknopte geschiedenis der nieuwe letteren*. Amsterdam, [1876?].
- van VLOTEN 1877.
Het Nederlandsche kluchtspel van de 14e tot de 18e eeuw; [uitgegeven] door J. van Vloten. Drie dln. Haarlem, [1877?]. (1B5, 1B9, 1OG14, 1OI13, 1OI22, 1OK2, 1OK6, 1R5)
- de VOOYS 1926.
 C.G.N. de Vooys. "Rederijkersspelen in het archief van 'Trou Moet Blijcken'". In: *TNTL*: 45 (1926), blz. 265-286.
- de VOOYS 1930.
 C.[G.N.] d[e] V[ooys]. "Bargoens in een laat-middeleeuwse klucht". In: *NTg*: 24 (1930), blz. 47.
- de VOOYS 1936.
 C.G.N. de Vooys. "Onbekende zestiende-eeuwse esbattementen van een onbekende rederijderskamer". In: *TNTL*: 55 (1936), blz. 211-224.
- de VOOYS 1944-1946.
 C.G.N. de Vooys. "Esbatement van den beeltsnyder". In: *Leuvense Bijdragen*: 36 (1944-1946), blz. 73-78. (1OK5)
- de VOOYS 1973.
 C.G.N. de Vooys en G. Stuiveling. *Schets van de Nederlandse letterkunde*. Groningen, 1980³² [1973³¹].
- VORRINK 1925.
Hanneken Leckertant: Een esbatement van Jan van den Berghe, 1541; [uitgegeven door] Joh. Vorrink. 's-Gravenhage, 1925. (1OG17)
- de VRIES 1856.
 M. de Vries. "Teelic". In: Idem. *Proeve van Middelnederlandsche Taalzuivering*: Voorbereidende opmerkingen voor de aanstaande uitgave van een Middelnederlandsch woordenboek. Haarlem, 1856, blz. 155-157.
- WACKERS 1981.
 Paul Wackers. "Die mittelalterliche Tiergeschichte: *Satira* oder *Fabula*". In: *Epopée animale – Fable – Fabliau*: Actes du IV^e Colloque de la Société Internationale Renardienne, Ecreux, 7-11 septembre 1981; édités par Gabriel Bianciotto [et] Michel Salvat. Paris, 1984, blz. 687-699.
- WALCH 1947.
 J.L. Walch. *Nieuw Handboek der Nederlandsche Letterkundige Geschiedenis (tot het einde van de 19de eeuw)*. 's-Gravenhage, 1947².
- WALTHER 1920.
 H. Walther. *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*. München, 1920.
- WATERSCHOOT 1979.
Het esbatement van den appelboom; ingeleid en toegelicht door W. Waterschoot. Den Haag, 1979. (1OB9)

WICKHAM 1974.

Glynne Wickham. *The medieval theatre*. London, 1974.

WILLAERT 1985.

Frank Willaert. [Over: *Historische letterkunde*: Facetten van vakbeoefening; onder redactie van Marijke Spies. Groningen, 1984]. In: *SpdL*: 27 (1985), blz. 105-110.

WILLEMS 1837.

J.F. Willems. "Berichten wegens oude Nederduitsche dichters. XVI. Adriaen Wils". In: *Belgisch Museum*: 1 (1837), blz. 364-368.

WILLEMS 1838.

J.F. Willems. "Tafelspelen". In: *Belgisch Museum*: 2 (1838), blz. 102-134. (1E1 t/m 1E3)

WILLEMS 1840.

J.F. Willems. "Oorkonden van rederykkamers". In: *Belgisch Museum*: 4 (1840), blz. 411-423.

WILLEMS 1842.

J.F. Willems. "Cornelis Everaert, tooneeldichter van Brugge". In: *Belgisch Museum*: 6 (1842), blz. 41-66. (1B20)

WILLEMS 1931.

L. Willems. "Het middeleeuwsch Esbatement". In: *VMKVA*: (1931), blz. 790-791.

WILLEMS 1932.

L. Willems. "De zestiend-eeuwsche Dietersche rederijker Willem Elias". In: *Gedenkboek A. Vermeylen*. Brugge, 1932, blz. 521-526.

WILLEMYNS 1967.

Roland Willemyns. "Drank en spel bij Cornelis Everaert". In: *Biekorf*: 68 (1967), blz. 75-84.

WILLEMYNS 1979.

Roland Willemyns. "De 'Verkeerde wereld' van Cornelis Everaert". In: *NTg*: 72 (1979), blz. 200-203.

te WINKEL 1883.

J. te Winkel. "De 'Cluyte van Playerwater' in de 17de eeuw". In: *Noord en Zuid*: De bibliotheek, letterkundig bijblad: 6 (1883), blz. 17-23.

te WINKEL 1914.

J. te Winkel. "De kwakzalver op ons tooneel in de zestiende en zeventiende eeuw". In: *Nederlandsch tijdschrift voor geneeskunde*: 58 (1914) 1b, blz. 1915-1923.

te WINKEL 1922.

J. te Winkel. *De Ontwikkelingsgang van de Nederlandsche Letterkunde*: Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde van Middeleeuwen en Rederijkerstijd. Twee dln. Utrecht, 1973².

WITSEN GEYSBEEK 1821-1827.

Biographisch, anthologisch en critisch woordenboek der Nederduitsche dichters; bijeen verzameld en uitgegeven door P.G. Witsen Geysbeek. Zes dln. Amsterdam, 1821-1827.

WITSTEIN 1969.

S.F. Witstein. *Funeraire poëzie in de Nederlandse renaissance*: Enkele funeraire gedichten van Heinsius, Hooft, Huygens en Vondel gezien tegen de achtergrond van de theorie betreffende het genre. Assen, 1969.

WOLTHUIS 1929.

G.W. Wolthuis. *Het drama in de Middeleeuwen*; met een voorwoord door A.E.H. Swaen. Amsterdam, 1929. (1E3)

WORP 1904-1908.

J.A. Worp. *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in de Nederlanden*. Twee dln. Rotterdam, [1970²].

WYBRANDS 1861.

Aem. W. W[ylbrands]. "Het kerkelijk drama der middeleeuwen". In: *Kalender voor*

- de protestanten in Nederland: 6 (1861), blz. 100-161.
- WYBRANDS 1876.
A.W. Wybrands. "Opmerkingen over het geestelijk drama hier te lande in de Middeleeuwen". In: *Studiën en bijdragen op 't gebied der historische theologie*: 3 (1876), blz. 193-293.
- WYBRANDS 1878.
A.W. Wybrands. "Aanteekeningen betreffende de geschiedenis van het geestelijk drama". In: *Het tooneel*: 1 (1878), blz. 109-129.
- van WYN 1800.
Henrik van Wyn. *Historische en letterkundige avondstonden, ter ophelderinge van eenige zeden der Nederlanderen*: Byzonderlyk in derzelver daaglyksch en huislyk leeven en van den stand der Nederduitsche dichtkunde, sedert de vroegste tyden, tot aan het begin der zestiende eeuw. Twee dln. Amsterdam, 1800.
- WIJNGAARDS 1962.
N. Wijngaards. "Structuurvergelijking bij de abele spelen". In: *Levende talen*: (1962), blz. 322-327.
- WIJNGAARDS 1965.
N. Wijngaards. *Open en gesloten vormen in het Middeleeuws drama*. Groningen, 1965.
- WIJNGAARDS 1968.
N.C.H. Wijngaards. "De oorsprong der abele spelen en sotternieën". In: *HKZM*: 22 (1968), blz. 411-423.
- ZUMTHOR 1961.
Paul Zumthor [sic!]. "Fatrasie et coq-à-l'âne. (De Beaumanoir à Clément Marot)". In: *Fin du Moyen Age et Renaissance*: Mélanges de philologie française offerts à Robert Guette. Anvers 1961, blz. 5-18.
- ZUMTHOR 1972.
Paul Zumthor. "Classes and Genres in Medieval Literature". In: *A Medieval French Miscellany*: Papers of the 1970 Kansas Conference on Medieval French Literature; edited by Norris J. Lacy. Lawrence, 1972, blz. 27-36.

Lippyn (0A2)

Lippyn (α); Wyf (ω); Lief (ψ); Comere (χ)

.F - ($\alpha \leftarrow [\psi]\omega$). \wedge . / P - ($\alpha \rightarrow \chi$). \wedge . / Pc - ($\alpha \rightarrow \omega$). \wedge .

De buskenblaser (0A4)

Ierste man (α); Ander man (χ); Wyf (ω); Gheert (ψ)

\vee .pF - ($\alpha \rightleftharpoons \chi$). \wedge . // \vee .Z - ($\alpha \leftarrow \omega$). \wedge . / Pc - ($\alpha \rightleftharpoons \psi\omega$). \wedge .

Die hexe (0A6)

Machtelt (α); Luutgaert (β); Juliane (ω)

\wedge .Pf + ($\alpha\beta \rightarrow \omega$). \vee .

Drie daghe here (0A7)

Jan (α); Ghebuer (β); Messagier (χ); Wyf (ψ); Bette (ω)

.C + ($\beta \rightarrow \chi$). \vee . // Z - ($\beta \leftarrow \psi$). \wedge . / P + ($\alpha[\beta] \rightarrow \omega$). \vee . / [...]

Truwanten (0A8)

Brueder Everaet (α); Maerte (β); Vrouwe (χ); Duvel (ω)

[...] / C - ($\beta \rightarrow \chi$). \wedge . // P + ($\alpha \rightarrow \beta$). \vee . // Z - ($\alpha\beta \rightarrow \omega$). \wedge .

Rubben (0A10)

Dwyf (α); Gosen (β); Rubben (ω)

\vee .pQ + ($\alpha\beta \rightleftharpoons \omega$). \vee . // \vee .Pc + ($\alpha \leftarrow \beta$). \vee .

't Wesen (1B3)

Man (α); Wyf (ω); Ghevare (ψ); Pape (χ)

\wedge .Pf + ($\alpha \rightarrow \omega$). \vee . / P + ($\alpha \leftarrow \psi\omega$). \vee . // P($\alpha\psi \rightarrow \chi \rightarrow \omega$). \emptyset .

De vigelie (1B5)

Man (α); Wyf (ω); Cnape (χ)

.Pf + ($\alpha \rightarrow \omega$). \vee . / Zf - ($\alpha \leftarrow \chi \rightarrow \omega$). \wedge .

De coopman die vyf pondt groote vercuste (1B7)

Coopman (α); Weert (ω); Weerdinne (ψ); Burchmeester (χ); Greffier (λ)

.P + ($\alpha\omega \rightarrow \chi\lambda$). \vee . // # .Pf - ($\alpha \rightleftharpoons \psi\omega$). \wedge . / P - ($\alpha \rightarrow \chi\lambda \leftarrow [\psi\omega]$). \wedge .

Scaemel Ghemeente ende Trybulacie (1B9)

Scaemel Ghemeente (α); Trybulacie (ω); Doot (χ)

\wedge .P($\alpha \rightarrow \omega$). = . / Z - ($\alpha \leftarrow \chi \rightarrow [\omega]$). \wedge . // P + ($\alpha\omega \rightarrow \chi$). \vee .

Stout ende Onbescaemt (1B11)

Wyf (α); Coster (β); Stout (ω); Onbescaemt (ω')
 $\wedge . P + (\alpha \rightarrow \beta) . \vee . // \# . P + (\alpha \rightarrow \omega \omega') . \vee . / Qf - (\alpha \beta \rightarrow \omega \omega') . \wedge . / P - (\alpha \rightarrow \omega \omega') . \wedge .$

De dryakelprouwer (1B13)

Knecht (α); Dryakelprouwer (χ); Wyf (ω); Man (ψ)
 $\wedge . Pc - (\alpha \rightarrow \chi) . \wedge . // \wedge . Pf + (\alpha \rightarrow \omega) . \vee . / [comp] / \vee . Zq - (\alpha \rightarrow \psi \omega) . \wedge .$

De visscher (1B20)

Man (α); Wyf (ω); Drie zonen (—)
 $\# . Z - (\alpha \omega) . \wedge . // Z + (\alpha) . \vee . / Pf - (\alpha \rightarrow \omega) . \wedge .$

De nichte (1B35)

Man (α); Wyf (ω); Nichtte (ψ)
 $\vee . pCf - (\alpha \rightarrow \psi \omega) . \wedge .$

Nu noch (1E3)

Man (α); Ghebuer (β); Wyf (ω); Pape (ψ)
 $\wedge . Fp + (\alpha \beta \rightarrow \psi \omega) . \vee . / Z - (\alpha \rightarrow \beta \rightarrow \omega) . \wedge .$

Droncke Taverne (1F1)

Moeder (ω); Droncke Taverne (α); Blyde van Gheeste (β); Weert (ψ)
 $\vee . P - (\alpha \beta \rightarrow \omega) . \wedge . // F - (\alpha \rightarrow \beta \psi \omega) . \wedge . / Zc - (\alpha) . \wedge .$

Het verijdelde huwelijk (1F3)

Roel (α); Moeder (ω); Minder (ψ)
 $\# . P - (\alpha \rightarrow \omega) . \wedge . / [comp] / Q + (\alpha \rightarrow \psi[\omega]) . \vee .$

De drie minners (1F4)

Wyf (α); Coster (ω); Pape (ω'); Jonckere (ω'')
 $\vee . F + (\alpha \rightarrow \omega \omega') . \vee . / F + (\alpha \rightarrow \omega \omega' \omega'') . \vee .$

De bervoete bruers (1H1)

Hans Goetbloet (α); Truycken (β); Fruminuer (ω);
 Milt van Herten (ψ); Ballu (χ); Die Kinders (—)
 $\wedge . C - (\alpha \rightarrow \omega) . \wedge . / Fp + (\alpha \rightarrow \psi[\omega]) . \vee . / Pc + (\alpha \beta \rightarrow \chi \rightarrow \omega) . \wedge .$

Jan Goemoete (1J1)

Jan Goemoete (α); Bate Scorfneuse (ω); Vrouw Gybe (ψ);
 Mr. Proefal (χ); Naurneck (λ)
 $\wedge . Cp(\alpha \rightarrow \omega) . = . // pF - (\alpha \rightarrow \chi \lambda) . \wedge . / pC - (\alpha \rightarrow \chi \lambda \rightarrow \psi \omega) . \wedge .$

't Calf van wondere (1J2)

Steven (α); Truye (β); Nyesken (ψ); Weert (ω); Weerdinne (χ)
 $\# .cF - (\alpha \rightleftharpoons \chi \psi \omega) . \wedge . / [comp] / qZF - ([\alpha] \beta \rightleftharpoons \omega) . \wedge . // C - (\alpha - \beta) . \wedge .$

Een crysman die eens buermans paert steelt (1J3)

Crysman (ω); Waert (α); Jonckwyf (γ); Waerdin (β); Paerdecoper (χ)
 $\vee . pF - (\alpha \rightleftharpoons \omega) . \wedge . / pF - (\alpha \leftarrow \omega \rightarrow \chi) . \wedge . // \vee . Zc - (\alpha \leftarrow \beta [\gamma]) . \wedge . / [...]$

Meer Geluck ende Heer Profyt (1J4)

Meer Geluck (α); Heer Profyt (α'); Gasthuysmeester (ω);
 Medecynmeester (ψ); Baljuw (χ); Diefhaelder (λ)
 $\wedge . Fp + (\alpha \alpha' \rightarrow \omega) . \vee . / F - (\alpha \alpha' \rightarrow \psi) . \wedge . / F + ([\alpha] \alpha' \rightarrow \psi) . \vee . / Z - (\alpha \alpha' \rightarrow \psi) . \wedge . /$
 $C - (\alpha \alpha' \leftarrow \chi \lambda \rightarrow \psi \omega) . \wedge .$

Alit en Lysbeth (1J5)

Alit (α); Lysbeth (α'); Deuchniet (β); Lichtherte (β');
 Ariaen Roelen (γ); Goosen (ω)
 $\# . Pf + (\alpha \alpha' \beta \beta' \gamma \rightarrow \omega) . \vee . // Fc - (\alpha \alpha' \gamma \omega \leftarrow \beta \beta') . \wedge .$

Bystier (1J7)

Spaerkyste (α); Quistegoed (β); Quacksalver (ω); Baljuw (χ)
 $\wedge . qPc(\alpha \rightleftharpoons \beta) . = . // Pcf - (\beta \rightleftharpoons \omega) . \wedge . // Pc(\alpha \rightleftharpoons \beta) . = . // P - (\alpha \beta \rightarrow \chi \rightarrow \omega) . \wedge .$

Luerifers (1J8)

Luerifers (α); Ruytet uyt (χ); Twyf (ω)
 $\wedge . P - (\alpha \rightarrow \chi) . \wedge . // qPf - (\alpha \rightleftharpoons \omega) . \wedge . / [...]$

Boertelick Sin (1J9)

Dochter (α); Boertelick Sin (β); Vader (ω)
 $\vee . Z - (\alpha \beta \rightarrow \omega) . \wedge . / P - (\alpha [\beta] \rightarrow \omega) . \wedge . / F - (\alpha \beta \rightarrow \omega) . [\wedge . / ...]$

De bedrogen minnaars (1L1)

Student (α); Edelman (α'); Borgerszone (α''); Cnape (ψ); Vrouwe (ω);
 Ghebuer (χ); Platynwachter (comp); Subtyl Bedyeden (comp)
 $[...] / \wedge . P - (\alpha \alpha' \alpha'' \rightarrow \psi [\omega]) . \wedge . / pF - (\alpha \alpha' \alpha'' \rightleftharpoons \chi \omega) . \wedge . / [comp]$

Een schoenlapper met zyn wyf (1N4)

Schoenlapper (α); Bettken (ω)
 $\# . Pc + (\alpha \rightarrow \omega) . \vee . / [comp] / qFp - (\alpha \rightleftharpoons \omega) . \wedge . / Pc - (\alpha \rightarrow \omega) . \wedge .$

De katmaecker (1OA9)

Heyn (α); Roel (β); Een vrouw (ω); Andere vrouw (ω'); Vroeyvrouw (χ)
 $\# . qPc(\alpha \beta \rightleftharpoons \omega \omega') . = . / Pf - (\alpha \rightarrow \omega) . \wedge . // P - (\alpha [\omega] \rightarrow \chi) . \wedge . // C + (\alpha \beta \rightarrow \omega \omega') . \vee .$

Die mane (10A10)

Baert (ω); Griet (ω'); Nout (α); Plonis (β); Molder (χ)
 $\vee . C - (\alpha \leftarrow \omega \omega') . \wedge . / qF - (\alpha \rightleftharpoons \omega \omega') . \wedge . / P + (\alpha \beta \leftarrow \chi \rightarrow [\omega \omega']) . \vee . // Fzc + (\alpha \beta \chi \rightleftharpoons \omega \omega') . \vee .$

De appelboom (10B9)

Goet Ront (α); Deuchdelyck Betrouwen (β); Ons Heer God (χ); Donversa-
 dige (χ); Ongereet Leven (ψ); Jonge Lustige (ψ'); Doot (ω); Duvel (ϕ)
 $\wedge . Q(\alpha \rightleftharpoons \beta) . = . // zF + (\alpha \beta \leftarrow [\chi] \rightarrow \phi \chi \psi \psi' \omega) . \vee .$

De preecker (10G1)

Jan (α); tWyff (β); Preecker (ω); Prochiaen (χ); Coster (λ)
 $\times . P(\alpha \rightleftharpoons \beta) . \emptyset . // Q(\alpha \beta \leftarrow \chi \lambda \leftarrow \omega) . = . / Pc - (\alpha \beta \leftarrow \chi \lambda) . \wedge .$

Goosen Taeyaert (10G3)

Goosen Taeyaert (α); Loutgen Loosevos (ω); Bely (χ); Baerte (ψ); Ossecoper (χ)
 $\wedge . pF - (\alpha \rightleftharpoons \omega) . \wedge . // C - (\alpha \leftarrow \chi) . \wedge . // pC - (\alpha \rightleftharpoons \psi[\omega]) . \wedge . / Qz + (\alpha \leftarrow \chi) . \vee . //$
 $Q(\alpha \leftarrow \chi) . \emptyset .$

De vloyvanger (10G4)

Bottecroes (α); Blinde Baet (ω); Velthoender (χ); Byman (χ'); Quackelaer (χ'')
 $\wedge . qP(\alpha \rightleftharpoons \omega) . = . / pFq(\alpha \leftarrow \chi \chi' \chi'' \rightarrow \omega) . \emptyset .$

Een boer en meester Marten (10G5)

Deerste Boer (α); Syn Wyf (β); Dander Boer (χ); Waardin (ω); Mr. Marten (ψ)
 $\# . Q + (\alpha \beta \leftarrow \chi) . \vee . // \vee . P - (\alpha \leftarrow \omega) . \wedge . // Cp + (\alpha \leftarrow \chi \rightarrow \beta) . \vee . // Cf + (\alpha \beta \rightleftharpoons \psi) . \vee . / Cz + (\alpha \beta \leftarrow \omega) . \vee .$

Lichtekoy (10G6)

Lichtekoy (α); Verneem Al (ω); Man van Verneem Al (ψ);
 Goetbloet (β); Heerom (χ); Neve (χ)
 $\wedge . Z - (\alpha) . \wedge . / P - (\alpha[\beta] \leftarrow \chi) . \wedge . // \vee . Pc + (\alpha[\beta] \rightleftharpoons \psi \omega) . \vee . // Cf(\alpha \leftarrow \chi) . \emptyset . //$
 $Z - (\alpha \chi \leftarrow \chi \psi \omega) . \wedge . / fcP + (\alpha[\beta] \rightleftharpoons \chi \psi \omega) . \vee .$

De blinde diet tgelt begroef (10G7)

De blinde man (α); Syn cnappe (β); Schoenlapper (ω)
 $\vee . F - (\alpha \beta \leftarrow \omega) . \wedge . / F + (\alpha \beta \leftarrow \omega) . \vee .$

De luystervinck (10G8)

Een Fray Jongelinck (β); De Moeder (ω); De dochter (α); Bouwen (ψ);
 Den Clapart (comp); Bely (χ)
 $\wedge . F + (\alpha \beta \leftarrow \psi \omega) . \vee . / Z - ([\alpha] \beta \leftarrow \chi \rightarrow [\psi \omega]) . \wedge . / P([\alpha] \beta \leftarrow \chi \rightarrow \omega) . \emptyset .$

De dove bitster (1OG9)

Lippen Suermont (β); Vrolyck Betgen (α); Aechtgen Schoontooch (γ);
Faes Blincktant (ω); Bouwen Schuerbier (ω'); Heyn Leechderm (ω'')
 $\vee . F + (\alpha\beta \rightarrow \omega\omega'\omega'') . \vee . / F + (\gamma \rightarrow \omega\omega'\omega'') . \vee .$

Lys en Lippen (1OG10)

Lys (α); Lippen (ω); Jan Vleermuys (β); Sober Costgen (χ'); Slickmorseel (χ)
 $\wedge . Pf + (\alpha[\beta] \rightarrow \omega) . \vee . // \vee . F - ([\alpha\omega] \rightarrow \chi\chi') . \wedge . // Cq(\alpha[\beta] = \omega) . \emptyset .$

Hans Snapop (1OG11)

Jan Lampsoyr (α); Griet Snatertans (ω); Truy Belhorens (ψ);
Hans Snapop (χ); Schoonne Waerdin (β)
 $\vee . C - (\alpha\beta \rightarrow \chi \rightarrow \psi\omega) . \wedge .$

Lysgen en Jan Lichthart (1OG12)

Lysgen (α); Jan Lichthart (ω); Mr. Huybert (χ); Buurwyf 1 (β); Buurwyf 2 (β')
 $\wedge . C - (\alpha \rightarrow \omega) . \wedge . // pF - (\alpha \neq \chi) . \wedge . // Cfq + (\alpha\beta\beta' = \omega) . \vee .$

Lyss en Jan Sul (1OG13)

Lyss (ω); Jan Sul (α); Coppens Slimbeck (β); Droncken Gille (γ)
 $\wedge . Zc - (\alpha \rightarrow \omega) . \wedge . / F - (\alpha \rightarrow \omega) . \wedge . / \vee . Z - (\alpha\beta \rightarrow \omega) . \wedge . / \emptyset . F(\alpha\beta \rightarrow \gamma\omega) . \times . //$
 $Zc + (\alpha\beta\gamma \rightarrow \omega) . \vee .$

Tielebuys (1OG14)

Ronsefael (α); Tielebuys (ω); Vrouw Parmants (β); Josynken (γ); Baghyne (χ)
 $\wedge . Pq - (\alpha \rightarrow \omega) . \wedge . / F + ([\alpha]\beta\gamma \rightarrow \omega) . \vee . // Q + ([\alpha]\omega \rightarrow \chi) . \vee .$

De schuyfman (1OG16)

Schuyfman (α); Sloef (α'); Dove Vrouw (comp); Sone vant lyckhuys (ψ);
Dochter vant lyckhuys (ω); Pastoor (χ)
[comp] / $\vee . P - (\alpha\alpha' \rightarrow \psi\omega) . \wedge . / Fq + (\alpha\alpha' \neq \chi\psi\omega) . \vee .$

Hanneken Leckertant (1OG17)

Goey Vrouw Veughe (β); Hanneken Leckertant (α); Vrecke Webbe (ω);
Lippen Loer (γ); Mr. Jan Leurequack (δ)
 $\vee . fP(\alpha \neq \gamma) . \emptyset . // F + (\alpha\beta\gamma\delta \rightarrow \omega) . \vee . // Cf - (\gamma \rightarrow \delta) . \wedge . // \vee . Cfc + (\alpha\beta =$
 $[\gamma]\delta) . \vee .$

Coster Johannes (1OG18)

Boerdelyck Geck (ω); Subtyl van Sinnen (α); Loeris (ψ); Coster Johannes (β)
 $\wedge . Pf + (\alpha\beta \rightarrow \psi\omega) . \vee . / Z - (\alpha\beta \rightarrow \omega) . \wedge . / Fq + (\alpha[\beta] = \psi\omega) . \vee . / Z - ([\alpha]\beta \rightarrow \psi) . \wedge .$
 $/ Fc - ([\alpha]\beta \rightarrow \psi\omega) . \wedge .$

Reyn Geneucht en Menich Vileyn (1OG19)

Reyn Geneucht (α); Menich Vileyn (ω); Jonckheyt (β); Sonder Quaet (β')
 $\wedge .Fp + (\alpha\beta\beta' \rightarrow \omega) . \vee .$

Geert en Maes (1OG20)

Geert (α); Maes (β); Bate (ω); Truye (ω')
 $\wedge .F + (\alpha\beta \rightarrow \omega\omega') . \vee . / Z - (\alpha\beta \leftarrow \omega\omega') . \wedge .$

Een quacksalver ende een boer (1OI21)

Kwakzalver (α); Boer (ω)
 $\wedge .F + (\alpha \rightarrow \omega) . \vee . / P + (\alpha \leftarrow \omega) . \vee .$

Ons Lievenheers Minnevaer (1OK2)

Ons Lievenheers Minnevaer (α); Lubbeken (β); Goed Onderwys (ω);
 Die Coster (ψ); Die Paus (χ); De Portier ($-$)
 $\wedge .Q - (\alpha \rightarrow \omega) . \wedge . / pF - (\alpha\beta = \psi) . \wedge . / P - (\alpha\beta \rightarrow \chi) . \wedge .$

De beeltsnyder (1OK5)

Beeltsnyder (χ); Plagger (ω); Kinckel (α); Scheele Griet (ψ)
 $[...] / \# .P + (\alpha \rightarrow \psi) . \vee . / [...] / Fz - (\alpha \leftarrow \psi\omega) . \wedge . / [...] / cF(\alpha \leftarrow \chi \rightarrow \omega) . \emptyset .$

Broer Jan en Pater Joost (1OK6)

Broer Jan (α); Suster Griet (χ); Hans Groothert (β); Scheel Pier (β');
 Pater Joost (ω); Neeltgen (λ)
 $\wedge .P - (\alpha \rightarrow \chi) . \wedge . // C - (\alpha[\omega] \leftarrow \beta\beta') . \wedge . // F - (\alpha \leftarrow \lambda \rightarrow \omega) . \wedge . // pQ - (\alpha = \beta\beta') . \wedge .$

Jan Fynart (1OM1)

Jan Fynart (α); Syn vrouw (γ); Philips (ω); Faes (ω'); Cornelis (ω'');
 Buerman ($-$); Buerwyf ($-$); Speelman ($-$); Schoenlapper (ψ); Diefledere ($-$);
 Waard ($-$); Advocaet (β); Schepenen (χ)
 $\# .F + (\alpha[\gamma] \rightarrow \omega\omega'\omega'') . \vee . / Z - (\alpha \leftarrow \psi) . \wedge . / F + (\alpha\beta \leftarrow \chi \rightarrow \omega\omega'\omega'') . \vee . // F + (\alpha \leftarrow \beta) . \vee .$

Een boer die wil leeren schieten (1P7)

Aert (α); Eerste schutter (ω); Tweede schutter (ω'); Waert (χ);
 Apteecker (ψ); Aerts Wyf (χ)
 $\# .F - (\alpha \leftarrow \chi\psi\omega\omega') . \wedge . // Pc - (\alpha \leftarrow \chi) . \wedge .$

Meester Hoon en Lippen Slechthoof (1P8)

Meester Hoon (α); Syn Wyf (χ); Lippen Slechthoof (ω); Beele (ψ)
 $[comp] / \# .fQ - (\alpha = \psi\omega) . \wedge . // C - (\alpha \leftarrow \chi) . \wedge .$

Crimpert Oom (1P9)

Simpel Schalck (ω); Heymelyck Loos (ω'); Crimpert Oom (α); Rechter (χ)
 $\vee . fF - (\alpha \rightleftharpoons \omega \omega') . \wedge . / P - (\alpha \rightarrow \omega \omega') . \wedge . / Pf - (\alpha \rightarrow \chi \rightarrow \omega \omega') . \wedge .$

Clays en Geene (1U8)

Clays (α); Geene (α'); Moeder (ω); Pape (χ)
 $\# . C - (\alpha \alpha' \leftarrow \omega) . \wedge . / Qc - (\alpha \alpha' \leftarrow \chi \rightarrow \omega) . \wedge . / \emptyset . Q(\alpha \alpha' \rightleftharpoons \omega) . = .$

Haestbedrogen en Vrouw Pluyssse (1U9)

Vrouw Pluyssse (ω); Ledich Nayere (ψ); Haestbedrogen (α);
 Groot Achterdencken (β); Lichtvoet (χ); Leckervanck (χ');
 Soeten Mont (λ); Dickenbuyck (μ)
 $\# . F - (\alpha \leftarrow \omega) . \wedge . // C - (\alpha \rightarrow \beta) . \wedge . // P - (\alpha \leftarrow \chi \chi' \lambda \mu) . \wedge . / C - (\alpha \beta \rightarrow \chi \chi' \lambda \mu) . \wedge . / C(\alpha \beta \leftarrow \chi \chi' \rightarrow \psi \omega) . \emptyset .$

Scavuyt (1U10)

Vrouwe (β); Man (α); Cnaptant (ω); Scavuyt (ω')
 $[...] / P + (\beta \leftarrow \omega \omega') . \vee . / F - ([\alpha \beta] \leftarrow \omega \omega') . \wedge . / Zf + (\alpha \beta \rightleftharpoons \omega \omega') . \vee . / \emptyset . F - (\alpha \leftarrow \omega \omega') . \wedge . / F - ([\alpha] \beta \rightleftharpoons \omega \omega') . \wedge . // C - (\alpha \rightarrow \beta) . \wedge .$

Langhe Truye, een zwingeriste (1Z6)

Peter Knapkuyte (β); Claes Monthoren (α); Truye (ω); Bette (ω')
 $\vee . C - (\alpha \rightarrow \omega \omega') . \wedge . // F + (\alpha \rightarrow \beta) . \vee . // \emptyset . F + (\alpha \beta \rightarrow \omega \omega') . [\vee . / ...]$

De sotslach (2 09)

Boer (α); Sot (ω)
 $[comp] / \wedge . pF - (\alpha \rightleftharpoons \omega) . \wedge .$

Playerwater (2 29)

Werrenbracht (α); Wyf (ω); Pape (ψ); Man met hoenderkorf (β)
 $\# . F - (\alpha \leftarrow \omega) . \wedge . / Fz + (\alpha \beta \rightarrow \psi \omega) . \vee .$

't Wyf, de neckere en de gendarme (2 32)

Wyf (α); Man (β); Necker (ψ); Gendarme (ω)
 $\wedge . P(\beta \rightarrow \psi \omega) . \emptyset . / C + (\alpha \beta \rightarrow \psi \omega) . \vee . / Z - (\alpha \beta \leftarrow \psi) . \wedge . / C + (\alpha \beta \rightarrow \omega) . \vee .$

Een droncken man ende syn wyf (3H1)

Man (ω); Vrouw (α)
 $\# . Pc + (\alpha \rightarrow \omega) . \vee .$

Moorkensvel (3H3)

Moeder (α); Geesken (β); Man (ω); Reynken (ψ)
 $\wedge . P + (\alpha \rightarrow \beta) . \vee . // \# . P + ([\alpha] \beta \rightarrow \omega) . \vee . / Cf - (\alpha \beta \rightarrow \psi \omega) . \wedge .$

Deen en dander: twee soldaten (3N3)

Deen (ω); Dander (ω'); Boer (α); Boerin (β); Waardin (ψ)
 $\# .Pc - (\alpha\beta \leftarrow \omega\omega'). \wedge . // pP - (\alpha \rightleftharpoons \beta\psi\omega\omega'). \wedge . / Pc - (\alpha \rightleftharpoons \beta). \wedge .$

Droncken Claes (3R3)

Droncken Claes (α); Felle Griet (ω); Heyn (ψ); Mr. Steven (β)
 $\wedge .Pc - (\alpha \leftarrow \omega). \wedge . // P - ([\alpha]\omega \leftarrow \psi). \wedge . // F - (\alpha \leftarrow \psi\omega). \wedge . / F - (\alpha\beta \leftarrow \psi\omega). \wedge . /$
 $Zc + (\alpha). \vee .$

Meester Kackadoris (3U1)

Mr. Kackadoris (ω); Boerin (α)

[comp] / $\wedge .pF - (\alpha \rightleftharpoons \omega). \wedge .$

Een boer die in een calfsvel benaeyt was (4 36)

Jaep (α); Diever (x); Lyntje (ω); Maeyken (ψ); Gijs Willemen (β);
 Griet (γ); Hans (-); Jakes (-); Mr. Eduard (-)
 $\wedge .Pc - (\alpha \leftarrow x). \wedge . // F - (\alpha \leftarrow \psi\omega). \wedge . / F - ([\alpha]\beta \leftarrow \psi\omega). \wedge . / [...] // F + (\alpha\beta\gamma \rightarrow$
 $x). \vee .$

De peertscalc (7 17)

Meester (α); Hansken (β); Coopman (ω); Vrient (ψ)
 $\# .F + (\alpha\beta \rightarrow \omega). \vee . / [comp] / F - (\alpha\beta \leftarrow \psi\omega). \wedge .$

Registers

Register A omvat de in dit boek voorkomende verwijzingen naar Nederlandstalig toneel vóór de Renaissance. Alle overige teksten worden vermeld in Register B. In het derde, tevens laatste register (*Personen*) zijn zowel auteurs van primaire als van secundaire literatuur opgenomen. Geen van de genoemde registers heeft betrekking op de Bibliografie of de Bijlage. Naar voetnoten wordt alleen verwezen in het geval er substantiële informatie verstrekt wordt. Literatuurverwijzingen zijn dus genegeerd. 'Zie'- of 'zie ook'-verwijzingen hebben, behoudens een enkele uitzondering, steeds betrekking op Register A.

A: Besproken en vermelde spelen vóór de Renaissance

Affal der minschen, De (zie:)
Comoedia.

Alit en Lysbeth. 210-211, 228, 229, 232, 238.
Appelboom, De. 24, 51, 179, 206, 227, 238,
240, 244-245, 252-253, 260.

Bedrogen minnaars, De. 23-24, 25, 29, 45,
117, 166, 197, 198, 246, 251, 252, 256.

Beeltsnyder, De. 173-174, 258.

Berispinghe van tquaet. 95.

Bervoete bruers, De. 28, 141, 164, 179, 192,
223-224, 241, 242, 245.

Blinde diet tgelt begroef, De. 23, 181, 187,
189.

Blinde ende synen knecht, Den. 109-110,
217.

Blyde Ghelaet. 111-112.

Boer die in een calfsvel benaeyt was, Een.
27-28, 30, 200, 208, 249, 260.

Boer die wil leeren schieten, Een. 28, 116,
140, 181, 207-208, 229, 235.

Boer en meester Marten, Een. 45, 109, 197,
199, 206, 213, 246, 257.

Boer met eyeren, Een. 93, 102, 106.

Boerdelick Plegghen en Ghenoughelic Voort-
stel. 139, 152-153, 158-159.

Boertelick Sin. 195, 199, 202-203.

Bonte kapkens, De. 91, 105.

Boom der schrifueren, Den. 43.

Bouwen en Pleun. 143-144, 154-155, 162.

Broer Jan en Pater Joost. 166, 205, 213, 227,
235-236, 258, 259.

Buskenblaser, De. 25, 26, 51, 63-64, 65, 66,
68, 76, 109, 206.

Bystier. 109, 215, 223, 224.

Calf van wondere, 't. 99-100, 144, 176, 200-
201, 207, 211, 241, 256.

Clays en Geene. 199-200, 225, 237.

Cloen van armoe, 't. 36.

Comen met liedekens, Een. 90-91, 93.

Comoedia. 49.

Coninc Spel. 40.

Coopman die vyf pondt groote vercuste, De.
27, 175, 199, 211, 242, 250, 258.

Cooren, Het. 43.

Coster Johannes. 163, 193, 201.

Cramer met drollighe liedekens, Een. 103.

Crimpert Oom. 45, 51, 173, 195, 202, 224,
234, 255.

Crysman die eens buermans paert steelt,
Een. 23, 173, 200, 205, 207, 219, 226,
248-249, 258.

Deen en dander: twee soldaten. 72, 140, 195,
196, 209, 235.

Deen en dander, verliefdheid bespot. 50.

Dove bitster, De. 141, 149, 180, 197, 218,
243, 251, 252, 259.

Drie daghe here. 66-67, 68, 69-70, 206.

Drie minners, De. 45, 197, 198, 218, 251.

Drie sotten. 39, 44, 116-117, 159-160, 167.

Dronckaert die wonder siet, Een. 27, 32, 95,
97, 110-111, 113.

- Droncke Taverne. 201, 209-210.
Droncken boer door droomen nuchteren, Een. 32, 93-94, 95, 97-98, 110, 113.
Droncken boer uut vryen, Een. 97, 113, 122.
Droncken Claes. 29, 30, 45, 49, 196, 215-216.
Droncken man ende syn wyf, Een. 126, 182, 183.
Dryakelprouwer, De. 25, 109, 145-147, 166, 174, 178, 204, 205, 206, 227, 255, 256.
Duypen en gebuerinne. 28, 143, 147, 156.
Elckerlyc. 48.
Factie (Mechelse Peoene, Antwerpen 1561). 40.
Geert en Maes. 187, 188-189, 239.
Gelt, Het. 36.
Ghewonelicke Vruecht. 28, 143, 155, 165.
Goet Jonstich Hart. 106, 107, 144-145.
Goosen Taeyaert. 165, 187, 191-192, 215, 245.
Haestbedrogen en Vrou Pluyssse. 39, 51, 195, 214, 223, 226, 235, 243, 255-256, 259.
Hanneken Leckertant. 29, 39, 108, 177, 187, 211.
Hanneken Rane. 148, 149, 162.
Hans Snapop. 184, 185, 186, 227, 246, 258.
Heer Feit en Vrouw Slinge. 166-167.
Hexe, Die. 26, 69, 183.
Hooghen Wynt ende Zoeten Reyn. 43.
Jan en Claer. 157.
Jan Fynart. 23, 179, 192, 194, 209, 211, 223, 224, 243-244, 247-248, 251, 252, 255.
Jan Goemoete. 108, 145, 199, 246, 249, 255, 257-258.
Jonghen vryer, Van den. 30-31, 49, 144, 150.
Jonstige Minne en Boerdelick Weesen. 117, 119, 123, 139, 160.
Katmaecker, De. 121, 140, 175, 203, 212-213, 239.
Kees Knol en Neel Jans. 30, 98, 156-157.
Kramer die vrysters verkoopt, Een. 91, 103-104.
Kyck in de krych. 139-140, 158.
Langhe Truye, een zwingeriste. 214-215, 219, 239.
Lansknecht, De. 39-40, 88-89, 92, 114-115, 121.
Lansknecht die teghen zyn schaduwe vecht, Een. 39, 89, 92-93, 114, 115.
Lantman Steven. 93, 102, 106.
Lichtekoy. 25, 29, 180, 201, 215, 216, 245.
Lippyn. 24, 26, 66, 69, 218.
Locht, Aerde en Mensche. 43.
Logen en Waerheyt. 107.
Luerifers. 218, 258.
Luystervinck, De. 24-25, 131, 144, 166, 179-180, 192, 225-226, 245.
Lys en Lippen. 141, 165, 213, 227, 228, 229, 230-231, 232, 233-234.
Lysgen en Jan Lichthart. 48, 109, 165, 213-214, 238-239.
Lyss en Jan Sul. 23, 165, 201-202, 210.
Man, dat wyf en den herinck, Den. 157-158.
Man en 't sotte kint, De. 143.
Man ende een wyf ghecleet up zy boerssche, Een. 28, 125-126, 137-138, 143, 145, 156, 162, 167, 182.
Mane, Die. 29, 75, 192, 211, 214, 227, 239, 259.
Mariken van Nieuweghen. 40.
Marot noodt ter bruyloft, Een. 81, 92, 104-105, 115, 116, 119.
Marot sot geclap, Een. 104, 113.
Meer Geluck ende Heer Profyt. 23, 186-187, 193, 194, 196, 199, 224, 228, 234.
Meester Canjaert. 30, 145.
Meester Hoon en Lippen Slechthoofd. 108-109, 145, 207, 208.
Meester Kackadoris. 28, 30, 106, 108, 150-151, 152, 183-184, 185.
Menschen Sin ende Verganckelycke Schoonheit, 's. 36, 49.
Menschen Vernuftheyt, 's. 95.
Metken Bouwens en Slimmen Diel. 28, 160-161, 162.
Moorkensvel. 28, 171-172, 187, 191, 206, 210, 246-247.
Nichte, De. 174, 184-185, 186.
Nu noch. 28, 187, 188, 225, 247.
Nyeuvont, Loosheit ende Practike, Van. 48.
Ons Lieven Heer Minnevaer. 196.
Ons Lievenheers Minnevaer. 29, 195, 196, 242-243, 244-245.
Oorspronck van Sonden. 107-108, 110, 229.
Peertscalc, De. 99, 187, 189-190, 247, 249, 256.

Playerwater. 46, 47, 187, 190-191, 247.
 Pover ende Armoede. 108.
 Preecker, De. 176, 203, 206, 225, 246, 248, 249, 255.
 Quacksalver, De. 90, 102-103.
 Quacksalver ende een boer, Een. 108, 195, 196.
 Quacksalver in't bonte huys, Een. 103, 104.
 Redelick Verstant. 95.
 Reyn Geneucht en Menich Vileyn. 51, 99, 184, 185, 236-237.
 Rubben. 26, 46, 67, 68, 71, 72, 207.
 Scaemel Ghemeente ende Trybulacie. 25, 188, 203, 210, 226.
 Scavuyt. 39, 180, 181, 193-194, 200, 205, 207, 211, 228, 230, 232, 233, 240-241.
 Schoenlapper met zyn wyf, Een. 28, 153, 171, 192, 194-195, 256.
 Schoorsteenvagher ende schoenlapper. 219, 248, 259.
 Schuyfman, De. 25-26, 166, 179-180, 187, 190, 225, 228, 230, 233, 234, 249.
 Sint Lasant. 96, 97, 101-102, 112, 119.
 Sot met een marot, Een. 104, 113, 121.
 Sotslach, De. 106, 116, 138, 143, 151-152, 183, 184, 185.

Spiegel der minnen, De. 29.
 Spigel, De. 116, 158.
 Stout ende Onbescaemt. 25, 47-48, 171, 174, 192, 200, 206, 228, 230, 231-232.
 Thys en Beeligen. 156, 161.
 Tielebuys. 29, 166, 187, 191, 210, 248.
 Truwanten. 14, 44, 48, 206.
 Twee rabbouwen. 29, 110, 136-137, 143, 150, 162.
 Twee sotten. 39, 116, 142-143, 157.
 Verijdelde huwelijk, Het. 166, 187, 256-257.
 Vier des werelts staten, De. 30.
 Vigelie, De. 175, 187, 188, 227.
 Visscher, De. 25, 179, 187, 191, 211-212, 252, 261.
 Vloyvanger, De. 142, 203-204, 252, 257, 260.
 Vremdt Bescheedt. 148-149, 162.
 Vryers verkocht door een cramer. 103.
 Waechdrager Kees. 153, 154, 155.
 Wauter Dicksteert. 156.
 Wel Gemanniert. 28, 137, 162.
 Wel vernoecht in trou. 143, 150, 156.
 Wellustighe Mensch, De. 166.
 Wesen, 't. 27, 174, 178-179, 195, 210, 224-225, 247.
 Winter ende van den somer, Van den. 58.
 Wyf, de neckere en de gendarme, 't. 192, 194, 258.

B: Overige teksten

Absurda (Erasmus). 148.
 Advocaet ende een boer, Een (Starter). 30.
 Antwerps Liedboek, Het. 25, 31, 258.
 Baucis et Traso. 17.
 Bedroch der vrouwen, Dat. 24.
 Brigand, le vilain et le sergent, Le. 17, 26.
 Claes Kloet (Biestkens). 30.
 Clucht Boeck (Nyeuwe), Het. 23-24, 25, 36, 38, 260.
 Const van Rhetoriken, De (Castelein). 32, 136.
 Cuvier, Le. 47.
 Dboeck der Amoureuusheyt. 40.

De Ordine (Augustinus). 42.
 Decamerone (Boccaccio). 260.
 Deux savetiers, Les. 45.
 Dialogue de Beaucoup Voeir et Joyeux Soudain. 131, 144.
 Dialogue de Messieurs de Mallepaye et de Baillevant. 129.
 Dialogue nouveau et fort joyeux (Marot). 132.
 Dictionarium tetraglotton. 32, 34.
 Dictionarium teutonico-latinum (Kiliaan). 34, 49.
 Dit de l'Erberie (Rutebeuf). 83.
 Dit es de frenesie. 31.
 Dulcitus (Hrotsvitha). 122-123.

- Eedt van Meester Oom, De. 31, 119.
 Etymologicum teutonicae linguae (Kiliaan). 32, 34.
- Farce de Jolyet. 44-45.
 Farce de Mahuet. 76.
 Farce du Gaudisseur et du Sot. 164.
 Farce du Pasté et de la Tarte. 71, 176-177, 217.
 Farce du Povre Jouhan. 164.
 Farce d'un pardonneur, d'un triacleur et d'une tavernière. 133.
 Farce nouvelle des esbahis. 128-129.
 Fielen, Rabauwen oft der Schalcken Vocabulaer, Der. 228, 258.
 Franc-archier de Baignollet, Le. 84, 122, 123.
 Franc-archier de Cherré, Le. 84.
- Garçon et l'aveugle, Le. 26.
 Geta (Vitalis van Blois). 17.
 Grand Parangon des nouvelles nouvelles (De Troyes). 47.
 Granida (Hooft). 28.
- Handschrift Van Hulthem. 13, 14, 16, 20, 25, 29-30, 45.
 Heynken de Luyere (Crul). 36.
 Hinnentastere, Van den. 49.
 Hippoplanus (Erasmus). 249.
 Hoochduytschen Quacksalver, De (Bredero). 49.
- Interludium de clerico et puella. 44.
- Jong getrouwt paar, Een (Schoenmakers). 30.
- Klucht van de koe (Bredero). 23.
- Leenhof der Ghilden (Van den Berghe). 80.
 Lichte Wigger (Van Santen). 30.
- Maistre Pierre Pathelin. 23, 62, 164, 176-177, 217.
 Maistre Trubert et Antrognart (Deschamps). 26.
 Mandement van Bacchus. 80.
- Martin de Cambray. 45.
 Meesterye voor de paerden. 260.
 Menus propos, Les. 147-148.
 Meyster Berendt. 30.
 Monologue du Puy (Coquillart). 86, 130.
 Mystère de la Passion (Gréban). 121-122.
 Mystère de Saint Eloi. 45.
- Nieuwe Ordinantie ende Statuten van Ringhelant. 80.
- Pastoor van Kalenberg, De. 48.
 Pathelin. (zie:)
 Maistre.
 Povre clerc, Le. 47.
 Présentation des joyeux, Les. 130.
- Recueil Cohen. 56, 74, 75.
 Recueil du British Museum. 54.
 Robin Hood-spelen. 19.
 Rhetorica ad Herennium. 51, 112.
- Sack der consten, Den. 218.
 Sacristain de Cluni, Le. 25.
 Sanctus Drincatibus. 48.
 Seigneur de Petit Povoir. 84.
 Sloctor Ulenspieghels calculatie. 31.
 Smidje Smee. 24.
 Soeur Fessue. 76.
 Sottie des copieurs et lardeurs. 54.
- Teeuwis de Boer (Coster). 30.
 TERENCE des Ducs-manuscript. 17-18.
 Thesaurus theutonicae linguae (Plantyn). 34.
 Tribus socii, De. 17.
 Trois Amoureux de la Croix. 45.
- Ulenspiegel. 23.
- Varlet à louer à tout faire, Le. 83.
 Veterator, alias Pathelinus. 164.
 Vie de monseigneur Saint Fiacre, La. 17.
 Vrouwtje Miserie. 24.
- Warenar (Hooft). 30.

C: Personen

- Aarne, A. 24, 25.
 Adam de la Halle. 22.
 Aelbrecht van Beieren. 20.
 Aesopus. 25.
 Alberdingk-Thijm, P. 15.
 Arden, H. 15, 148.
 Aubailly, J.-C. 15, 26, 53, 58-59, 75, 76, 80,
 81-87, 100, 119, 120, 122, 126-133, 134,
 135, 139, 145, 147, 154, 163, 164, 167,
 263-264.
 Auerbach, E. 45.
 Augustinus, Aurelius. 42.
 Axton, R. 19.

 Baere, C. de. 15.
 Beck, H. 44.
 Beckerman, B. 125, 163.
 Behrens, I. 33.
 Bemynst die waerheyt (zie:)
 Mane, Die
 Berghe, Jan van den. 80 (zie ook:)
 Hanneken Leckertant;
 Wellustige Mensch, De
 Bergson, H. 55, 56, 75, 82, 260.
 Biestkens, Nicolaes. 30.
 Bietebauw, Frans. 257.
 Blaise, A. 50.
 Blake, R.E. 73.
 Blank, R. 49.
 Boccaccio, Giovanni. 260.
 Bock, E. de. 44, 50.
 Boethius. 37.
 Borchardt, H.H. 16.
 Bowen, B.C. 15, 53, 55-56, 57, 59, 122, 131.
 Bredero, Gerbrand Adriaensz. 23, 30, 48,
 49, 161, 217.
 Breughel, Gerrit Hendericxsz van. 27, 30 (zie
 ook:)
 Bouwen en Pleun;
 Droncken boer door droomen nuchteren,
 Een;
 Deen en dander: twee soldaten;
 Cramer met drollighe liedekens, Een;
 Jan en Claer;
 Waechdragher Kees;
 Quacksalver, Een;
 Droncken boer uut vryen, Een
 Brink, J. ten. 13, 21, 47.
 Britte-Ashford, J. 26.

 Calliopius. 17-18.
 Castelein, Matthys. 32, 136.
 Catholy, E. 120.
 Chambers, E.K. 19, 50, 253.
 Cicero, Marcus Tullius. 51.
 Cohen, G. 17, 18.
 Coigneau, D. 14, 96, 119, 122.
 Colyn van Ryssele (zie:)
 Spiegel der Minnen.
 Connibert, Alexandre. 164.
 Coornhert, Dirck Volckertsz. 29.
 Coquillart, Guillaume. 86, 120, 130.
 Coster, Samuel. 30.
 Creizenach, W. 16, 19, 44.
 Crul, Cornelis. 27. (zie ook:)
 Dronckaert die wonder siet, Een;
 Vremdt Bescheedt;
 Peertsalc, De.
 Cuvelier, J. 257.

 Deschamps, Eustache. 26.
 Diomedes. 37.
 Droz, E. 54.
 Dijk, H. van. 15, 30.

 Eeghem, W. van. 14, 28, 39, 164, 167.
 Elias Vranckx, Willem (zie:)
 Tielebuys
 Engeldorp Gastelaars, W. van. 51.
 Enklaar, D.Th. 15, 122, 228, 258.
 Erasmus, Desiderius. 148, 249, 260.
 Erné, B.H. 136, 165, 217.
 Evans, D. 15.
 Everaert, Cornelis. 38 (zie ook:)
 tWesen;
 De vigelie;
 Hooghen Wynt ende Zoeten Reyn;
 Coopman die vyf pondt groote vercuste,
 De;
 Scaemel Ghemeente ende Trybulacie;
 Stout ende Onbescaemt;
 Dryakelprouwer, De;
 Boerdelic Pleghen ende Ghenoughelic
 Voortstel;
 Visscher, De;
 Nichte, De

 Faral, E. 18, 31, 32, 46, 118-119.
 Fay-d'herbe, Hendrick (zie:)
 Droncken Claes

Fergusson, F. 74.
Frank, G. 47, 119.
Frappier, J. 47.
Freeman, M. 86, 119, 120, 254-255.

Gailliard, E. 219.
Garapon, R. 147.
Gautier, L. 19.
Gils, J.B.F. van. 15.
Gommersz, Job (zie:)
 Bedrogen minnaars, De
Goth, B. 15.
Gréban, Arnoul. 121-122.
Granville, Antoine Perrenot. 28.
Granges, Ch.M. des. 119.
Gratien du Pont. 254.
Greimas, A.J. 62-63.

Hellwald, F. von. 21.
Hoek, L. 63.
Hoffmann von Fallersleben, A.H. 13.
Hooft, Pieter Cornelisz. 28, 30.
Hout, Jan van (zie:)
 Heer Feit en Vrou Slinge;
 Vier des werelts staten, De
Hrotsvitha van Gandersheim. 18, 45, 122-123.
Huisman, J.A. 260.
Hummelen, W.M.H. 28, 30, 31-32, 42-43, 49-50, 79, 148, 163, 166, 218, 259.
Hunningher, B. 16, 19, 46.

Ick hoop een beter (zie:)
 Lichtekoy
Immink, M.W. 44.
Isidorus van Sevilla. 18, 37.

Jacobsen, J.P. 17, 118-119.
Jan de Knibbere. 28.
Jan van Kruybeke. 28.
Janssen Marijnen, H. 76.
Jauss, H.-R. 33.
Jodogne, O. 36.
Jong, M. de. 14, 24-25, 47.

Kalff, G. 21.
Kampen, H. van. 47-48, 80-81.
Kampen, N.G. van. 13, 20, 46.
Kaijser, D. 80.
Kiliaan, Cornelis. 32, 34, 49.
Kindermann, H. 44, 45.
Knight, A.E. 15, 19, 33, 41-43, 47, 51, 53, 56-57, 59, 74, 75, 119, 120, 121-122, 165.

Knuvelder, G.P.M. 13-14, 21.
Kolm, Jan Siewerts (zie:)
 Mane, Die
Koopmans, J. 119.
Kops, W. 173.
Kram, Franz. 221-222, 257.
Kruyskamp, C.H.A. 49, 50, 259.
Kun, J.I.M. van der. 148.

Laan, N. van der. 14.
La Fontaine, J. de. 25.
Lammens-Pikhaus, P. 15, 51, 80, 81, 96-97, 100, 105, 112, 118, 120, 142, 158, 160.
Lange, Willem Reyers de (zie:)
 Lichtekoy
Lauris Jansz (zie:)
 Twee rabbouwen
Lausberg, H. 112, 165.
Lebègue, R. 59, 164.
Leendertz, P.J. 21, 41.
Lerner, R. 14.
Leroux, N. 15, 19, 53, 54-55, 56, 57, 59, 74, 75.
Leuvensteijn, J.A. van. 14.
Lewicka, H. 15, 41, 58, 59, 133-134, 237, 254, 260-261.
Lintilhac, E. 118, 119.
Lüthi, M. 250.
Lyna, F. 14.

Mak, J.J. 13, 50, 218.
Marot, Clément. 132.
Maxwell, I. 126-127, 129, 131.
Meers, Hubert van der (zie:)
 Boer die in een calfsvel benaeyt was, Een
Meertens, P.J. 24.
Meijling, H. 14, 23, 218.
Mierlo, J. van. 21, 22, 46-47.
Moltzer, H.E. 14, 28, 47, 49.
Mone, F.J. 31, 32.
Muller, Harmen Jansz. 30.
Muller, J.W. 25.
Murphy, J.J. 112.

Niclaes, Hendrick. (zie:)
 Comoedia
Nicolas de Troyes. 47.
Nicoll, A. 19, 31, 32.
Niet te hooch (zie:)
 Boer die in een calfsvel benaeyt was, Een
Notker Labeo. 37.
Olrik, A. 251.

Pavis, P. 73.
 Perk, M.A. 45.
 Peters, U. 47.
 Petit de Julleville, L. 17, 41, 75, 79, 118.
 Pfister, M. 164.
 Philipot, E. 54.
 Picot, E. 46, 79, 80, 119.
 Pinet, Chr. 41.
 Plantyn, Christoffel. 34.
 Plato. 37-38.
 Pleij, H. 14, 15, 24, 25, 31, 32, 51, 80, 81, 100, 102, 112, 119, 123, 228.
 Polak, L. 79.
 Pompen, A. 36, 50.
 Porter, L.C. 74-75.
 Prinsen, J. 25, 31.
 Propp, V. 61, 62, 76.
 Puyvelde, L. van. 21, 26-27.

 Ramondt, M. 21, 121.
 Reich, H. 46.
 Rey-Flaud, B. 10, 15, 16, 18, 22, 53, 57, 59-71, 72 73, 74, 75-76, 77, 81, 87, 95, 96, 123, 125, 126, 127-128, 134, 139, 154, 163, 165, 169-182, 186, 187, 188, 192, 195, 205, 216, 222, 227, 254, 263-264.
 Rutebeuf. 83.
 Rutkowski, W.V. 73.
 Ruyter, Willem Bartolsz. 254.
 Rijnbach, A.A. van. 15.

 Sacchetti, Franco. 47.
 Salernitano, Masuccio. 25.
 Santen, Gerard C. van. 30.
 Scharpé, L. 25.
 Schoell, K. 15, 16-19, 21-22, 31, 32, 36, 44, 45, 53, 54, 57, 59, 75, 80, 100, 119, 122, 254.
 Schoenmakers, J.A. (zie:)
 Jong getrouwt paar, Een
 Siegenbeek, M. 13, 20.
 Silvius, Willem. 35.
 Snellaert, F.A. 13.
 Starter, Jan Jansz. 30.
 Stoett, F.A. 14, 219.
 Suchomski, J. 17.

Sumberg, L.A.M. 119.

 Terentius. 17-18.
 Theysbaert, M. - verzameling. (zie:)
 Ghewonelicke Vreucht;
 Man ende een wyf ghecleet up zy boersche, Een;
 Nu noch
 Thompson, S. 24.
 Tissier, A. 219.
 Trou moet blycken. - verzameling. 25-26, 29, 38, 110, 165, 173, 229, 236, 258.
 Tydeman, W. 19.

 Verdenius, A.A. 49.
 Verhee, W. - verzameling. (zie:)
 Twee rabbouwen
 Viaene, A. 27.
 Vince, R.W. 16.
 Vitalis van Blois. 17.
 Vloten, J. van. 14, 28, 165, 174.
 Vooys, C.G.N. de. 47, 258.
 Vult, Lambrecht Dirrixsz. de (zie:)
 Goet Jonstich Hart;
 Jonstige Minne en Boerdelick Weesen

 Wackers, P.W.M. 49.
 Walch, J. 21, 47.
 Willem VI. 20.
 Willems, J.F. 28.
 Wilpert, G. von. 73.
 Wils, A. - verzameling. (zie:)
 Metken Bouwens en Slimmen Diel;
 Schoenlapper met zijn wyf, Een;
 Duypen en gebuerinne;
 Wel Gemanniert
 Winkel, J. te. 15, 21, 47, 122.
 Witsen Geysbeek, P.G. 48.
 Witstein, S.F. 121.
 Wolthuis, G.W. 21, 31, 32.
 Worp, J.A. 20, 46.
 Wybrands, A.W. 20.
 Wyn, H. van. 20, 46.

 Zumthor, P. 75, 148.

Lijst van illustraties

blz.

- 2: Anoniem naar Pieter Brueghel, *Buidelsnijder*
(Gravure, Rijksprentenkabinet Amsterdam)
- 12: Kluchttafereel
(Aquarel. Ms 126, fol. 53r: "Recueil de chants profanes et sacrés", Bibliothèque Municipale de Cambrai)
- 52: Negentiende-eeuwse afbeelding van een Franse zot
(Bron: Fournier 1872)
- 78: Jacques II de Gheyn, *Spiesdrager en Schutter*
(Rijksprentenkabinet Amsterdam)
- 124: Portret van Matthys Castelein
(*Panpoeticon Batavum*, Rijksmuseum Amsterdam)
- 168: Detail uit Gillis Mostaert, *Dorpskermis*
(Olieverf, Kunsthalle Bremen)
- 220: Adriaen van Ostade, *Kwakzalver*
(Gravure, Art Institute Chicago)
Roelant Savery, *Bedelaar*
(Pentekening, Rijksprentenkabinet Amsterdam)
- 262: Titelpagina van *Vier nieuwe Tafel = Speelen* (1608)
(Universiteitsbibliotheek Leiden)

W.N.M. Hüsken werd op 11 januari 1953 geboren te Raalte. In 1970 behaalde hij zijn HBS A-diploma aan het St.-Joriscollege te Eindhoven en in 1971 het Athenaeum A-getuigschrift van het Peellandcollege te Deurne. Van 1971 tot 1978 studeerde hij Nederlandse Taal- en Letterkunde aan de Katholieke Universiteit te Nijmegen. Vanaf laatstgenoemd jaar is hij, steeds in tijdelijke dienst, werkzaam geweest aan het Instituut Nederlands van de KU, belast met onderwijs in de 17e-eeuwse letterkunde. Op 1 september 1987 liep zijn contract daar af. Hij publiceerde een *Register* op de jaargangen 1 t/m 10 van het tijdschrift *Dokumentaal* (Hilversum-Leuven 1982) en, in samenwerking met F.A.M. Schaars een uitgave van *Sandrijn en Lanslot*: Diplomatische uitgave van twee toneelrollen uit het voormalig archief van de rederijderskamer De Fiolieren te 's-Gravenpolder (Nijmegen-Grave 1985). Tevens publiceerde hij diverse artikelen over rederijkerstoneel en over Constantijn Huygens. Sinds 1973 levert hij bovendien bijdragen aan de *Bibliografie van de Nederlandse Taal- en Literatuurwetenschap* (BNTL).

Stellingen

behorend bij:

W.N.M. Hüsken.

Noyt meerder vreucht

*Compositie en structuur van het komische toneel
in de Nederlanden voor de Renaissance*

Proefschrift KU Nijmegen, 5 november 1987.

1. Tegen de mening dat een dertiende-eeuws publiek niet noodzakelijk een wezenlijk verschil tussen epische en dramatische genres zag, pleit dat een grotendeels op mondelinge communicatie ingesteld gehoor juist beter in staat moet worden geacht tussen beide onderscheid te maken.
Contra: Konrad Schoell. *Das komische Theater des französischen Mittelalters: Wirklichkeit und Spiel*. München 1975, blz. 21-22.
2. De vermeende ongeschiktheid tot verwoording van persoonlijk doorleefde gevoelens van zestiende-eeuws proza fungeert geenszins als verklaring voor de aanwezigheid van versdialogen in prozaromans.
Contra: H. Pleij. *Het literaire leven in de middeleeuwen*. Leiden 1984, blz. 42.
3. Uit de tekst van het abele spel *Lanseloet van Denemerken* blijkt nergens, dat Sanderijn hofdame is in het gevolg van de moeder van het titelpersoonage.
Contra (o.a.): A.M. Duinhoven. *Lees, maar raak! Middelnederlandse tekstinterpretatie*. Muiderberg 1986, blz. 117.
4. Met de uitdrukking 'int gadt van Trismaroen' (o.a. in vers 284 van het esbattement van *De appelboom* (10B9)) wordt verwezen naar Trophonius' hol, verblijfplaats van een oudgriekse orakelgod, die ieder die hem geraadpleegd had, het vermogen of de lust tot lachen benam.
Contra: P.J. Meertens. *Het esbattement van den appelboom*. Zwolle 1965, blz. 53 en W. Waterschoot. *Het esbattement van den appelboom*. Den Haag 1979, blz. 65-66.
5. "Gelucken", in vers 10 van het esbattement van *De appelboom* (10B9), verwijst niet alleen naar de gelige kleur van de aldus genoemde kip, maar correspondeert blijkens het Franse spotsermoen *La Vie de tres-haute et tres-puissante dame, Madame Gueline* tevens met de in Normandië voor dergelijke dieren gebruikelijke naam.
Aanvulling op: W. Waterschoot. *Het esbattement van den appelboom*. Den Haag 1979, blz. 64.

6. De afbeelding op fol. 53r. van Ms 126 in de Bibliothèque Municipale te Cambrai (zie de afbeelding op blz. 12 van dit proefschrift) geeft, blijkens het op het gordijn aangebrachte blazoën, een scène weer uit een door Nederlandse rederijkers opgevoerd spel.

7. L. Strengholt herinnert in zijn speurtocht naar de herkomst van een der motieven in Revius' gedicht "Bloedige Sweet" (Christus' bloed kleurt de rozen in de hof van Gethsemané rood) aan de Antwerpse versie van het rederijkersspel *Pyramus ende Thisbe*. Sinds de *Ovide moralisé* is de identificatie van Pyramus met Christus evenwel gemeengoed, zodat ook het door Revius gebruikte beeld van de door bloed rood gekleurde rozen in een Ovidiaanse traditie geplaatst moet worden.
Contra: L. Strengholt. *Bloemen in Gethsemané: Verzamelde studies over de dichter Revius*. Amsterdam etc. 1976, blz. 37-38.

8. De toeschrijving aan H.L. Spiegel (1549-1612) van een met het devies "Deughd verheucht" ondertekend gedicht in *In liefd bloeyendens bruyloftseergaef* (Amsterdam 1618) berust op wankelende gronden.
Contra: José Bouman. *Nederlandse gelegenheidsgedichten voor 1700 in de Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage*. Nieuwkoop 1982, blz. 24.

9. Petrarca's beschrijving (in de beroemd geworden brief van 26 april 1336 aan Francesco Dionigi) van een door hemzelf ondernomen beklimming van de Mont Ventoux mag als metafoor voor het in middeleeuwse mystieke teksten voorkomende proces van *contemplatio* beschouwd worden; de genoemde brief verradt evenwel Renaissancistische trekken, wanneer de dichter, op de top van de berg aangekomen, niet God, maar zichzelf schouwt.

10. Dat Vondels 400ste geboortedag (op 17 november a.s.) in zijn vaderstad Keulen met een wetenschappelijk congres en een opstellenbundel herdacht wordt, terwijl in Nederland zijn portret dezer dagen vrijwel uitsluitend bankbiljetten van vijf gulden siert, mag tekenend worden geacht voor de houding van de Nederlandse overheid ten opzichte van haar cultureel verleden.

11. De internationale distributie van boeken laat veel te wensen over.

12. De bedenker van een 'laatste' stelling heeft nimmer de volstrekte zekerheid, dat hij haar als eerste poneert.

Op toneelgebied hebben de Nederlanden in de zestiende eeuw een uitzonderlijke bloei doorgemaakt. Centrum van activiteiten in dit kader waren de hoofdzakelijk in het westen gesitueerde rederijderskamers. Daar ontstonden talloze spelen van zinne, tafelspelen, kluchten, esbatterementen, etc.. Hoewel een groot gedeelte van de totale produktie verloren is gegaan, is een flinke hoeveelheid teksten niettemin voor het nageslacht gewaard gebleven.

De bestudering van dit uitermate interessante materiaal is nog maar amper begonnen. Dit proefschrift is dan ook het eerste in druk verschijnende boek over een der belangrijkste door rederijders beoefende vormen van toneel. Het biedt een integrale analyse van de bouwprincipes van het komische rederijkerstoneel, alsmede van die van de vroeg vijftiende-eeuwse sotternieën uit het zgn. 'Handschrift Van Hulthem'. Model hiervoor staat een tweetal studies naar vergelijkbare toneelgenres in Frankrijk. Aangezien de auteur van dit proefschrift bij tijd en wijle met de schrijvers van deze studies in discussie treedt, is dit boek tevens van belang voor geïnteresseerden in het Franse toneel van de Middeleeuwen.

